山东师范大学

硕士学位论文

格里格的《抒情小品》研究—关于他对巴托克音乐创作所产生影响的探讨

姓名：李如春

申请学位级别：硕士

专业：音乐学

指导教师：侯康为

2001.4.28

中文摘要

本文分析研究了挪威作曲家格里格（Edvard Hagerup Grieg，1843——1907）的钢琴作品《抒情小品》（*Lyric Pieces*，共十集，66 首），总结了其中采用的创作技巧和蕴涵的风格特征，论述了格里格对二十世纪的音乐创作的影响，并尝试补证了格里格对匈牙利作曲家巴托克（Bela Bartok，1881——1945）的音乐创作产生了影响的观点。

本文共分六大部分：

引　言

阐述了研究《抒情小品》的原因与分析《抒情小品》的方法。《抒情小品》是格里格最具代表性的作品集，也是西方音乐史上的有不朽价值的钢琴文献，对音乐的发展有着广泛而深远的影响。有学者提及了格里格对巴托克的音乐创作的影响，但没有充分证实。本文通过对《抒情小品》的分析研究总结格里格的音乐中有代表性的创作技术和风格特征，试图补证这一观点。在分析的方法上，仍采用了传统音乐作品分析的方法。

第一章：影响格里格的音乐创作的因素

包括挪威的地理、历史；挪威的文学；挪威的音乐与舞蹈；门德尔松、舒曼的浪漫主义音乐传统；布尔、诺德拉克的民族主义思想的影响；小结，共六部分。分别从不同角度解释了影响格里格音乐创作的因素并进行了总结。诸多的因素共同促进了格里格音乐的形成，尤其重要的是格里格充分发挥了主观能动性，创造性地消化、吸收了影响他的众多因素，将它们融化成自己的一部分。

第二章：《抒情小品》的音乐本体分析

这一部分是论文的主体部分。按照出版的先后顺序，从结构、调式、调性、旋律、和声、节奏和织体等技术理论角度入手，结合作品的内容有重点地剖析了《抒情小品》的创作，对音乐本体进行了深入地研究。最后总结了《抒情小品》的创作技术的个性与特点。格里格在和声、调式、调性、旋律等方面贡献较大，而在曲式结构、展开手法等方所做的探索较少。他所有的技术手段都巧妙的与作品的内容和审美追求相吻合，艺术价值极高。

第三章：从风格的角度看待《抒情小品》

这一部分分别从浪漫主义、民族主义、现实主义和印象主义的层面论述了《抒情小品》的风格特征，最后作了综述。解析了《抒情小品》的多样风

格内涵，指出了格里格艺术风格的多元性、包容性等特点。格里格作为专业作曲家，他选择、占有风格，却不被风格所束缚。风格的背后是他鲜明的个性特征。

第四章：从历史的角度看待《抒情小品》

这包括格里格与《抒情小品》在挪威音乐史中的地位，《抒情小品》的体裁源流与《抒情小品》中蕴涵的某些二十世纪音乐发展倾向三个部分。《抒情小品》中有对欧洲古典主义、浪漫主义传统的深入继承，更有对它们的反动，如：对传统旋律的否定、和声功能族的扩大、半音化的写作、不协和程度的高度增长等等特点，这其中蕴涵了许多二十世纪音乐发展的重要倾向。

结语—— 关于格里格对巴托克的音乐创作所产生影响的探讨

这是本文的结论部分。首先考察了巴托克的音乐来源与创作特点，然后尝试着分别从历史的角度、风格的角度与创作技术的角度论证本文的论点。

关键词：格里格 抒情小品 分析研究 巴托克 影响

Abstract

This thesis not only analyzes *Lyric Pieces* of E.H.Grieg, a famous Norwegain composer, but also sums up the composing techniques and style of the composer .In addition, the thsis demonstrates Grieg's influence on the 20th century music. What is more, the paper attempts to supplement the arguments to the viewpoint of what Grieg's influence is on Bela Bartok, a greatest Hungarian composer.

This thesis consists of six sections:

Introduction

This part expounds the reasons and ways of analyzing *Lyric Pieces*. First of all, *Lyric Pieces* is the masterpieces of all Grieg's works, and the imperishable opuses in the music history of Europe as well. They have both broad and far-reaching influence on the development of Europe music. Secondly, some scholars mention the viewpoint of Grieg's influence on Bela Bartok, but do not have sufficient arguments to testify it. Therefore, this paper provides arguments by analyzing *Lyric Pieces*. The way of analysis is the traditional musical analysis method.

Chapter Ⅰ: Factors of influence on the Grieg's composition

This chapter includes six parts. 1.Geography and history of Norway. 2.Literature of Norway. 3.Music and dance of Norway. 4, Romanticism tradition of J.L.F.Mendelssohn and C.J.Schumann; 5.Profound influence of O.bull and R.Nordraak's Nationalism ideas. 6.Brief summary. The paper considers even though many factors work together, the most important thing is that Grieg expressed his genius and absorbed the cream of all factors.

Chapter Ⅱ: The musical analysis of *Lyric Pieces*

This chapter is the primary part of the text. According to the published order of the works, this part analyzes the music elements of the works, such as form, melody, mode, tonality, harmony, rhythm and texture, etc. At length, the personality and characteristic of the composing techniques are shown in this chapter. Most Grieg's contribution is mainly in the fields of mode, tonality, harmony and melody. Comparatively speaking, he real did little in the fields of form and techniques of development.

Chapter III: Observing *Lyric Pieces* from the aspect of the style

This chapter discusses the styles of *Lyric Pieces*, which displays at least four clear stylistic tendencies, including Romanticism, Nationalism, Realism and Impressionism. The styles of *Lyric Pieces* have the traits of multiplicity and amalgamation. As a professional composer, Grieg possessed and selected the style. At the same time, he was not fettered by the style. The foundation of the style was his distinct individuality.

Chapter IV: Observing *Lyric Pieces* from the aspect of the history

This chapter is made up of three parts. First, the status of Grieg and his *Lyric Pieces* in the music history of Norway. Second, the stylistic head-stream and influence. Third, the included developing tendencies of the 20th century music in *Lyric Pieces*. In *Lyric Pieces*, there is inheritance of the Europe traditional music legacy, On the contrary, there is innovation and revolution of the traditional composing techniques. To deny the traditional melody, to expand the harmony, to writ in the semi-tonic style and to enhance degree of dissonance are the developing tendencies of the 20th century music.

Concluding remarks: Discuss on Greig's influence on Bartok

This is the conclusion of the dissertation. Above all, this part reviews the origin and composing character of Bartok's music. Then, the contention is substantiated through three aspects. 1. Their relation in the music history. 2. Their style. 3. Their characteristic of composing techniques.

Key words: Grieg *Lyric Pieces* Musical analysis Bartok Influence

引 言

浪漫主义的音乐风格轻视轮廓而重色彩，轻视整体而重细节，轻视对比而重单一，轻视理性而重感性，轻视逻辑性而重抒情性。这些特征注定了浪漫主义产生不了真正的奏鸣曲与交响乐等大型作品，然而却造就了可以与过去最伟大的艺术相媲美的艺术。最好的浪漫主义的音乐体裁是抒情风格（Lyricism）的体裁，具有浪漫主义特征的作曲家格里格（Edvard Hagerup Grieg，1843——1907）最有代表性的作品就是《抒情小品》（*Lyric Pieces*）。《外国音乐辞典》中声称"他主要是一位抒情作曲家，尤以亲切活泼的小品最为擅长。"[1](P315)研究浪漫主义离不开研究抒情风格，研究格里格离不开研究《抒情小品》。

格里格上承德奥古典与浪漫传统，下启印象主义，是挪威民族乐派的奠基人，也是欧洲音乐史上极有影响的作曲家之一，并对二十世纪音乐的发展有着重要的启示作用。研究格里格对于研究浪漫主义、民族主义、印象主义、新民族主义乃至二十世纪的其它音乐流派都有非常重要的价值与意义。

国内外许多专家、学者对格里格及其作品都有浓厚的兴趣，著述也颇丰，但主要是传记类的体裁。少数研究其创作技巧、创作风格的作品也多集中于格里格的和声领域。格里格的和声天赋固然十分突出，但其他的写作技巧同样富有创造性，值得仔细分析，却被研究者忽略了。

格里格的代表性作品是"小品"，而非大型的体裁，并以此为名，挤身于世界音乐大师之林，这在音乐史上是极少见的。然而较为全面地分析研究其《抒情小品》的论文在国内至今未见出版或发表。

格里格的音乐对印象主义音乐的产生做出了重要的贡献，这已是公认的事实。格里格对二十世纪的其它音乐风格、音乐家的影响却被忽视，尤其是他对巴托克为代表的某些现代音乐流派所产生的影响却未引起广泛的注意与足够的重视。达格·舍尔德鲁普—艾贝在《格里格的和声研究》一书中通过研究格里格的和声探讨了他对印象主义的贡献，书中第 145 页还提及了格里格对巴托克音乐创作有重要的影响，但仅仅是提及，并没有深入地研究与证实，这给后人的研究带来了广阔的余地。本文尝试分析格里格的《抒情小品》，探讨它的创作技巧、风格特征，研究格里格对二十世纪的音乐发展所产生的贡献，并通过音乐分析总结格里格的音乐创作特点、风格特点，力求补证格里格对巴托克的音乐创作产生了影响的观点。

20 世纪产生了许多新颖的音乐分析方法与手段，如：拉多夫·莱蒂（Rudolph Reti）的"主题——动机分析"、申克（Heinrich Schoenerg）的"申克式图表分析"、阿伦·福特（Allen Forte）的"无调性集合分析"等；同时也提出了众多新颖的分析观念与思想，如"目的性、选择性、实证性、程序性、参照性"[2](P2)等。这些方法和观念对于研究分析音乐文献提供了许多新的理论基础和指导方针，但它们并不是对以往音乐分析方法与观念

的否定，而往往是发展与提高。比如申克分析理论，“它与传统分析理论并不是对立的，而是在掌握了各学科（和声、对位、曲式）的基本理论基础上，进行高层次的综合性分析。”[3](P9)

本文在分析《抒情小品》时并没有采用较新的分析方法，仍然沿用了作品分析的传统手段，以唯物主义的美学思想为指导，从创作的技术层面（主要是结构、旋律、调式、调性、和声、节奏与织体等）入手，结合技术与作品内容、美学取向的关系分析研究作品。

之所以这样做首先是传统的分析方法还有强大的生命力，是适合用来研究格里格的作品的，因为他的作品毕竟还没有超出调性的范围。

其次是现代的某些分析理念与方法强调对音乐作品本体的分析，有的则过于执著某一音乐维度、不论其余。比如莱蒂的主题——动机分析方法“对解决大型曲式的内在联系的问题，作了很有意义的注释。”却“没有解释作品的节奏、句法、写作上的连接方式，只是从作品的整体、动机入手，去观察作曲进程中的变化过程。”[4](P13)申克式图表分析也只是强调对音乐本体的分析，其着眼点也只是在音高组织，而不考虑节奏、织体、速度、力度等其它音乐语言在艺术作品中的表现力。更有的分析方法甚至否认作品与作品所产生的环境的关系，带有强烈的形式主义、唯心主义的色彩。杨燕迪先生在《二十世纪西方音乐分析理论述评》一文中曾谈到现代某些分析方法的缺陷：“现有的音乐分析方法在对待具体作品时均持脱离历史上下文的孤立主义态度。这种有意无意忽视作品的创作背景、淡视作曲家的创作意图、割断该作品与其他作品联系的做法导致音乐分析无法为我们提供全面、丰满的音乐解释。”[5](P51)因此，一些现代的分析方法并不适用于本文的研究。

最后也与分析的目的性有关，本文的分析部分虽然非常重要，但也只是证明本文论点的手段，只要能够证明论点，分析的分量就够了，因此对作品的分析有时不是很全面，有时根据论文的需要又过于强调某一要素或部分，甚至只涉及某些作品中最有特点的成分。

第一章　影响格里格的音乐创作的因素

一、挪威的地理、历史

格里格在给美国传记作家芬克（H. Th. Finck）的信中曾提及："挪威人传统的生活方式，挪威的传说和历史及其自然景观，从早年起就在我的创作想象中留下了烙印。"[6] (P9)由此可见挪威的地理环境与历史人文对格里格的创作有着重大而深刻的影响。为了更好地理解《抒情小品》的创作背景，领会格里格独特的音乐，在分析研究格里格的《抒情小品》之前，先介绍一下挪威的地理与历史概况。

挪威位于斯堪的纳维亚半岛的西部，境内山峦起伏、溪流奔腾；沿海巉崖嶙峋、峭壁森立，地理环境非常险峻。国土的近三分之二是山地，并有许多湖泊和岛屿，但可耕地只占极少的比例。由于它地处大西洋旋风行进的路线上，因此常常是狂风暴雨肆虐的天气。在挪威的北部地区冬季无白昼、夏季无黑夜的现象非常明显。挪威的自然条件非常恶劣，生活在那里的人们既要与艰苦的自然条件作斗争、又要适应它。这种特殊的地理环境培养且锻炼了精力充沛、刚毅灵巧的人民，他们在咸涩海风的吹拂中长大，承受着北国漫长冬天的苦闷与严寒的侵袭，却又深深地热爱着这块土地，在这块土地上从事着辛勤的耕作，但更重要的是在大海上谋生，挪威人以擅长航海、捕鱼而著称。

挪威的大自然严峻阴暗，因此生活在艰难中的人们的音乐相当忧郁，情感也非常深刻；加之气候的严寒，使挪威的音乐有一种独特的清冷气息。这在格里格的音乐中表现地尤为突出。格里格是将自然融入音乐的第一位重要的挪威作曲家。格里格 1843 年 6 月 15 日生于卑尔根，并在此度过了一生中的大部分时光。他在 1903 年 6 月发表的谈话中说："卑尔根周围的一切都抚养了我。卑尔根的大自然、卑尔根的人民生活、卑尔根的劳动和生活的一切领域的业绩感召了我。"[7] (P14)卑尔根的北面是松涅海峡、南边是哈当厄海峡，北大西洋的凉爽海风影响着卑尔根的气候。它的东部是大片森林覆盖的山区。格里格的艺术气质受到自然的浸润与滋养。

挪威的历史可以追溯到北欧古代神话中的奥丁，他是一个来自黑海的巫师，定居在斯堪的纳维亚半岛，由于掌握了巫术和魔法而成为统治万物的神。后来是四海漂泊的海盗发展时期，其中挪威的守护圣徒奥拉夫二世——哈拉尔德逊从一个掠夺成性的海盗变成了一个严肃的政治家，他为了统一挪威和确立基督教的中央政权，虽然在斗争中牺牲了，但完成了统一祖国的大业。自中世纪以来，挪威承受着来自丹麦、瑞典的沉重负担，一直到 1814 年挪威才终于脱离了丹麦，制定了比当时欧洲所有国家都民主的宪法，但还没有完全的独立。拿破仑战争时期，丹麦被英国打败，"神圣同盟"为了报答瑞典对它们的支援，竟把挪威置属于瑞典管辖之下。到了 1905 年，挪威才利

用有利的国际环境获得了部分自主权。挪威在19世纪20年代就取消了等级特权，因此形成了一种独特的社会生活条件。这使得挪威当时的社会关系非常民主，人民之间的交往也非常简单。“恩格斯在1890年6月5日写给爱因斯特的信中称1814年挪威通过的宪法是当时欧洲最民主的。”[8](P327)民主的思想影响了格里格，对他来说，人民正在他的周围，他也是人民的一员，这不是什么带有其它目的的刻意行为，也不是为艺术、为人民的豪行壮举，只不过是简单而自然的行为。这为格里格创作真正具有挪威民间特色的艺术创造了决定性的条件。不管肖邦，还是格林卡，都没有这种条件。他们把人民体现在创作中，本人却基本持一种观望的态度，是圈外人的身份。而挪威社会的平静状态与相对保守的作风也影响了格里格的艺术思想，风格上不追求宏大、复杂，不刻意去表现激烈的矛盾冲突，却以清新简练、淳朴明快的气质为主要特征。

二、 挪威的文学

格里格生活的时代正好是挪威文学空前繁荣的时期。整个十九世纪挪威文艺发展的主流都是在追求民族的独特风格。挪威的进步文学家认识到民间文化中蕴藏着无价之宝，他们研究挪威史诗、民间神话、民间诗歌、民间歌舞，用农民精练的语言写作，以抵制官方丹麦语。到了50年代出版了第一部挪威语文法和辞典。文学创作中对挪威人民的生活风俗的反映最初出现在浪漫主义的田园诗中，十九世纪上半叶挪威诗歌的创作中充满了诗意的乡村景象。三、四十年代挪威杰出的浪漫主义诗人韦格朗展开活动，他的人道主义活动、革命思想、对自由的热爱使他成为一个传奇式人物。易卜生、比昂森和般生的首批著作，题材接近浪漫主义，但也有真正的、新的现实主义倾向，反映了挪威社会生活与意识形态的变迁。易卜生“站在‘自由农民的儿子’小资产阶级民主主义者的立场大胆揭露出资产阶级道德的堕落、婚姻的不合理、家庭生活的虚伪。”[9](P414)创作出了挪威文艺的经典作品。易卜生、般生的文学创作中的现实主义思想对格里格的音乐创作产生过重要的影响。

三、 挪威的音乐与舞蹈

挪威的民间音乐与舞蹈对格里格的艺术产生了深刻而本质的影响，不论是在技术手段上，还是在思想精神上。

挪威的音乐特点根据什洛特尔（Brian Schlotel）的总结，有五个较为突出的方面：“旋律的关键之处大多是音阶的属音；对调式音阶的偏爱；许多不稳定的音阶介乎大、小调或调式音阶之间；旋律进行中调性的频繁变化；喜欢别具一格地运用类似上波音的装饰音。”[6](P10)这些特点是准确的，但不够细致。更为深入地研究以后，会发现挪威音乐中更多有个性的地方。挪威

的民间音乐中常常有调式交替带来的温柔与粗犷因素的对比。民间音阶中的三度是极不稳定的，常常在大三度与小三度之间徘徊，这是挪威音乐中调性游移的重要原因。挪威的音阶也常用大、小七度、纯四度与增四度等音程。挪威民间器乐中的导音常常作为经过性的因素和低声部上的主音相结合形成大七度不协和音程。这些挪威民间音乐的特点滋养了格里格的音乐创作，他对大、小调交替与调式和声的重视等特点显然来自民间音乐。再比如大七度同样也是格里格极爱使用的音程之一，强烈的不协和的音响在他的手下被赋与了各种各样的变化，有时非常刺激、有时非常柔和、有时又变的非常神秘，非常富有个性，格里格的大七度与这一挪威民间音乐特点有着血肉的联系。

挪威音乐对调式音阶的偏爱是受到中世纪教会音乐的影响的，同时与挪威的民间乐器的独特定弦有密切关系。挪威有代表性的民间乐器是哈定菲尔（Hardingfele，挪威式的小提琴）和朗格莱克（Langleik，挪威式的竖琴）。哈定菲尔的琴体呈拱形，琴颈短，琴码低，看上去象小而窄的小提琴，而且指板上还装饰着象牙或玳瑁。它有四根弦，四、五度定弦，多为a、d、a、e。弦下还加了四根共鸣弦，上面的弦一经奏响，下面的弦随之共鸣。经常奏空弦、持续音式的“布尔东低音”，演奏富有装饰，颤音、波音、倚音等装饰手法相当常见。由于琴码低，演奏者可以轻松的拉奏一根以上的弦，这样能产生一种极具特色的粗砺的和弦和持续音的效果。如我们常常在格里格的作品中听到的凌厉的和声和持续音，就与这种奏法密切相关。虽然它转调的可能性较小，但有二十多种定弦方法，全部有自己的专门名词，这些定弦法用来说明各种舞曲的情绪特征，用来代替调式。其中有增四度的大调音阶最为典型，这正符合挪威民间音乐所盛行的里底亚调式，也是格里格常用的调式之一。朗格莱克琴是一种附有旋律弦和伴奏共鸣弦的奇特拉琴式的乐器。其起源可追溯到中世纪。旋律弦一般有两根，用拨子弹，伴奏共鸣弦用手指演奏。典型的朗格莱克琴音阶是这样的：c、d、e、#f、g、a、♭b、c，d比平均率乐器高4音分，e比平均率乐器低13.7，#f比平均率乐器低48.7音分，g比平均率乐器高2音分，a比平均率乐器低47.3音分，♭b比平均率乐器高17.7音分。对于习惯平均率的耳朵，这些音程不太规则，某些音带有四分之一音的特点，#f、g、a之间是150.7，是半音加一个四分之一音。[10](P12)朗格莱克琴独特的音程深深影响着挪威的民间音乐，四分之一音至今仍是挪威民间音乐的重要传统特征之一。对挪威民间音乐产生过很大影响的还有教会圣歌（Ecclesiastical Chant），保存下来的十四世纪的民间旋律证明了这一点。民间曲调中常常存在的多里亚六度、弗里几亚二度以及降七音带有中世纪时期的旋律风格特征。

哈定菲尔、朗格莱克琴是挪威农村流行的古老的乐器，它们独特的演奏、定弦等特点必然影响到民间音乐创作者的音乐感，也影响人们的音乐审美感受，格里格的音乐创作很大程度上受这些民间乐器的影响。比如说重用不协和和弦以及擅长写作持续音等特点显然也来源于挪威的民间音乐。

挪威的舞蹈以“哈林舞”(Halling)和“斯普林舞”(Spring)流传最广，

哈林舞为二拍子，但也有三拍子的变种，是男性单人跳的舞蹈，舞蹈非常活跃，舞蹈的过程中，舞者常有空翻、跃起的动作。斯普林舞为三拍子双人舞。舞蹈情绪也相当热烈，并有快速旋转的舞蹈动作。此外，挪威还有“干加尔舞”(Gangar)，“斯拉特舞”(Slatter)等舞蹈。“干加尔舞”是一种行列舞，是从其它舞蹈过渡到进行曲的中间舞。“斯拉特舞”则是进行曲的节奏。斯拉特舞曲用哈定菲尔演奏，常常用小的回音与颤音产生一种振动的效果。

四、 门德尔松、舒曼的浪漫主义音乐传统

1858——1862 年间格里格在莱比锡音乐学院学习。莱比锡音乐学院是门德尔松 1843 年创建的，这所学校重视古典音乐传统与扎实的专业音乐训练，同时也存在着学院派的作风，墨守德意志古典音乐的成规，以门德尔松的创作思想和美学观念为正统。这样的情景一方面培养了格里格坚实的古典音乐基础，而另一方面压抑了格里格才华横溢的创造性。格里格在随笔《我的初步成就》中就曾说“离开学院几乎同入校时一样是个傻瓜”。[7](P61)但如果客观的看待这一问题的话，会发现此话并不公正，或许只是格里格带点幽默的自嘲。格里格毕竟在此打下了良好的古典音乐功底，为他以后的音乐创作奠定了扎实的基础。

格里格曾受业于埃·弗·温策尔（1808——1880），温策尔是舒曼的密友，他把舒曼辉煌绚丽的音乐介绍给了格里格。格里格也深深被舒曼富有诗意、幻想的浪漫主义音乐语言所吸引，一度仔细分析研究舒曼的作品，并自称是“属于德国浪漫主义的舒曼学派的”。[11](P163)他赞赏舒曼音乐中反抗革新的精神、汹涌澎湃的热情以及安详温馨的气质。格里格之所以热衷于“小品”这一体裁，与舒曼形象鲜明、诗意盎然的“小品”有着很大的关系。尤其是格里格的音乐中“抒情诗”的性质与舒曼有深刻的联系，但又以独特的民族性区别于舒曼的小品，更少了舒曼音乐中过于主观、有时近乎神经质的气质，多了健康积极的因素。

肖邦是格里格爱慕的作曲家，他抒情诗人的气质与格里格非常相似。冯·彪罗（H·Von Bulow，1830——1894）就曾称格里格为“北国的肖邦”。[12](P575)不仅如此，格里格也曾仔细研究过肖邦的音乐，学习他的创作技巧。格里格的音乐中确有许多来自肖邦的影响，例如：旋律中大量装饰音的使用，以增加旋律的意趣；强调音乐中的诗意，使音乐有抒情诗一般的优雅。但格里格并不为肖邦的风格所束缚，格里格的风格主要是来自于自己民族文化中的养份，“格里格的音乐里渗透的独特民族气质不为肖邦所有。”[13](P14)肖邦的作品虽然也有自己的民族风格，但相对的有些表面化，没有深入到民间音乐的内部，远没有达到格里格对此的重视程度。

李斯特对格里格的音乐非常欣赏，称赞他作品中的修养、风格与人道主义并鼓励他沿着自己的创作道路前进。格里格也曾几度拜访李斯特，聆听他的教诲，也曾仔细研读过他的音乐，从中受到很大的启发。比如李斯特的和

声特点中“高叠和弦、持续音构成的复杂结构、非三度叠置、远关系和弦对置、平行进行”[14](P41)等许多特点也是格里格喜爱用的和声手法。格里格回忆与李斯特交往的经历时曾说：“每当我时运不济时，一想起与李斯特的这次相遇，一股无可名状的力量顿时就充满了我的全身，使我有足够的力量去战胜一切困难，继续前进。”[15](P30)格里格还感觉到李斯特特别中意他作品中的民族性。1870 年在罗马拜识李斯特后，他曾写到：“我发现引起李斯特注意并让他为之兴奋的是我作品中的民族性。”[15](P29)从这些话中我们不难看出李斯特在精神上对格里格产生的影响。

此外，瓦格纳等后浪漫主义作曲家对格里格的影响非常重大、不容忽视。特别是瓦格纳的半音和声动摇了古典调性基础，深刻地影响了十九世纪以后的西方专业音乐创作，格里格身处浪漫主义大潮之中，自然逃避不掉他广泛的影响，瓦格纳的“主导动机”、半音和声以及充满诗意的独创性都深深地感染着格里格。但格里格并非全盘继承，也不墨守成规，而是将之吸收、消化，使之成为自己音乐语言的一部分。

五、布尔、诺德拉克的民族主义思想的影响

欧·布尔（Ole Bull，1810——1880，挪威小提琴家）是当时最成功的音乐巨擘之一，对当时的音乐界有重大的影响。他对挪威的民间音乐有浓厚的兴趣，并热情地宣扬挪威的民间艺术。1858 年夏天，欧·布尔拜访格里格的父亲，发现了小格里格的音乐天才，建议小格里格去莱比锡音乐学院深造。格里格的父母欣然应允，于是，格里格才开始接受正规的专业音乐教育。阿瑟·阿贝尔（Arthur Abel）在《与伟大的作曲家会谈录》中记载了格里格谈到布尔时说的话“是欧·布尔最早唤醒了我内心深处创作具有挪威特色的音乐之意识和决心。是他使我逐渐熟识了早已忘却的民间歌曲，也使我熟识了我自己的本然天性。”[15](P11)布尔在早年对格里格的提携与帮助无疑影响了格里格以后的创作方向，使之重视民间音乐，朝着民族主义的方向发展。

1863 年春，格里格来到哥本哈根，在此结识了尼尔斯·加德（Niels Wilhelm Gade，1817——1890）。尼尔斯·加德是丹麦的著名作曲家，对格里格作曲事业的影响至为深远。格里格对加德的建议与学识非常看重，并在他的指导下完成了《第一交响曲》和两首奏鸣曲。但加德的音乐是“泛斯堪的那维亚”式的风格，也带有“学院派”的气息，总的说来，并不符合格里格的个性与方向。1863 年夏天，格里格还在此结识了理查德·诺德拉克(Rikard Nordraak，1842——1866)。诺德拉克是挪威“民族复兴”的最杰出人物之一，热衷于挪威民间音乐，醉心于创造高水平的真正的大众化的艺术。他从民族史诗、古代传说中汲取灵感，音乐中表现了挪威人民刚毅的精神和强大的力量。他的作品《是的，我们爱我们的国土》成为了挪威国歌。诺德拉克的音乐有严整淳朴的旋律线、强烈的节奏，带有明显的挪威民族特点。格里格自己承认是诺德拉克打开了他的眼界并使他进一步认识到了挪威民间音乐

的美，与诺德拉克的相识撞击出了他对民族音乐的热情。格里格把《幽默曲》(*Humoresker*)献给他，1866年诺德拉克去世，格里格立即创作了《葬礼进行曲》(*Funeral March*) 表示沉痛的哀悼。格里格音乐中的民族主义思想与诺德拉克的影响也是分不开的。

六、小 结

作曲家的成长与艺术创作的成熟是受到许多因素影响的，上述众多的因素只是较为突出、相对重要的部分。在理解这些因素的时候，要全面地、辨证地看待它们。格里格身处浪漫主义大潮之下，早期接受德国浪漫主义的音乐教育，受时代的锻造、教育的影响，因此他的音乐中有浪漫主义的基调。格里格深深地热爱着他的祖国和他的民族。在布尔、诺德拉克等人的影响下，受到了民族主义思潮的强烈冲击，因此挪威的自然与人文对他有着自发的吸引力。他感受祖国独特的山水景观、谛听古老的神话传说、探究民族的音乐与舞蹈，将之融化成自己艺术的一部分。他独具只眼，博采众长，一边继承与吸收；一边改造与创新。将影响他的种种因素和谐地融为一体，成为完整的格里格。

第二章 《抒情小品》的音乐本体分析

音乐本体的分析

格里格的《抒情小品》共分十集，66 首作品，本文按照出版的先后顺序进行分析，然后总结《抒情小品》的创作技巧、风格特征。采用的是 Peters 版的乐谱，一部分来自《格里格：抒情曲集》（光华出版社），剩下的部分复印于中央音乐学院图书馆藏书中的 Peters 版。

1867 年，格里格与妮娜结为秦晋之好，还担任克里斯帝安尼亚（奥斯陆 1624——1925 年间的称谓）业余交响乐团的指挥，这一年他创作了第一集《钢琴抒情小品集》OP.12。这包括《小抒情曲》（Arietta ,No.1）、《圆舞曲》（Waltz,No.2）、《守夜人之歌》（Watchman`s song,No.3）、《精灵之舞》（Fairy-dance,No.4）、《民谣》（Folkevise,No.5）、《挪威旋律》（Norwegian melody,No.6）、《纪念册的一页》（Album-leaf,No.7）和《祖国之歌》（National song,No.8）八首作品。

《小抒情曲》是一首典雅的舒曼式浪漫小曲，可以明显看到浪漫乐派对格里格的影响，让我们把它同门德尔松《无词歌》（OP.19,No.1）比较一下，就能够清楚的观察到它们之间的传承关系。它的旋律尚未凸现明显的“挪威性”，和声上也基本是浪漫乐派的和声用法。但许多有特点的写法已显露出格里格的创作个性，有两点特别突出，一是和声配置上避免了属和弦的出现，在应该使用属和弦的地方用Ⅶ级减七和弦或Ⅲ级 6 和弦代替。这种配置手法使和声效果非常新鲜、极有个性，躲开了惯常的Ⅰ——Ⅴ的进行。二是乐曲的结构非常巧妙，非常规的乐段结构共 24 小节，次级结构为类乐句、乐节，而无正常乐句。和声终止（在 13 小节）的结构与旋律终止（在 12 小节）的结构不一致，巧妙的将和声的终止式推迟一小节，这样造成了和声与旋律的矛盾，推动了音乐内在的发展；同时模糊、掩藏了终止式，使音乐能够连绵不断的进行，在结构清晰的基础上又不让终止式造成停顿之感。其他的象持续音使用，大、小调交替等手法在乐曲中都收到了很好的效果。

《圆舞曲》是格里格创作挪威风格的圆舞曲非常成功的标志。乐曲既平稳流畅又带有粗砺之感，还笼罩着一层独特的神秘灵异的气息。圆舞曲的体裁早已在挪威流行，但都摆脱不掉维也纳圆舞曲的影响。格里格在保留了维也纳圆舞曲基本框架的同时为圆舞曲注入了挪威的精神。象肖邦创作了波兰的圆舞曲，格林卡写出了俄罗斯的圆舞曲一样，格里格为世界留下了挪威圆舞曲的范本。这首圆舞曲用三段体的结构完成，中段与呈示段是同主音大小调的关系，这是格里格富有特征的手法之一，也是挪威音乐中的重要特点。主题调式上虽然对比很大，但中段主题显然来自呈示段主题，因此这首乐曲的中段是展开性的。呈示段主题在 a 旋律小调上，级进的波状线条被作曲家极为小心的控制在五度以内，重复时作了微小的变化，使音乐更加富有生趣。

变格进行、弗里几亚终止、关系大小调交替使音乐色彩斑斓，而这些音乐特点都是挪威音乐的特征，作曲家将此恰当的用于圆舞曲，强调了圆舞曲的挪威性。还有非常值得一提的是乐曲中突出的三连音的节奏，是来源于挪威斯普林舞的因素，作曲家创造性的将挪威民间舞与圆舞曲水乳交融的结合在一起，从而使圆舞曲更加挪威化了。旋律变奏的创作技巧可令人想到巴托克所擅长使用的同一手法。《圆舞曲》的尾声又回到大调，但最后用主音上的小三和弦结束，音乐色彩忽灭忽明后并最终黯淡下来，这不由使人联想到北国大自然的风光，挪威独特的黯淡色调。音乐中的色彩变化是对挪威景象的诗意表现。

《守夜人之歌》，Peter 版中这首乐曲的副标题为：莎士比亚名剧《麦克白》观后作，说明了作曲家的灵感来自于莎士比亚。众赞歌式的呈示段虔诚肃穆，中段为插部形式，格里格标记为“夜之精灵”(Spirits of the Night)，用灵巧快速的琶音与神秘强烈的柱式和弦对置，活灵活现的描绘了夜间精灵的形象与守夜人的号角。音乐中调式和声以及调性对置的运用很有特点。格里格有苏格兰血统，因此对英国文化有相当的兴趣，此曲可见一斑。

《精灵之舞》描写的是挪威民间传说中的精灵形象。挪威民族有自己独特的神话故事、民间传说，格里格对此耳濡目染，因此把握起来也是得心应手，寥寥数笔就将精灵的形象栩栩如生地刻画出来。他用断奏的柱式和弦与快速的旋律动机描绘踏步的节奏与精灵的机敏灵巧，高低音区的力度对比渲染了诡谲奇异的气氛。这种风格预示了格里格后来《侏儒进行曲》(Op. 54, No. 3)、《山妖》(Op. 71, No. 3)等作品的创作。

《民谣》的旋律具有忧郁的小调性格和浓郁的挪威气息。低声部上的空五度是对挪威农民演奏的提琴“哈尔当格尔”(Hardanger)惟妙惟肖的模拟。乐曲中的节奏变化丰富多样，反复时的精巧变奏令感情得到进一步的抒发。调性的对比仍是格里格爱用的关系大小调的对比，但属 9 和弦、和弦的调式进行以及精巧的中间声部的半音进行显示了格里格以后的技术发展趋向。

《挪威旋律》是一首生气勃勃的斯普林舞曲。民间特色非常突出，如：五度持续低音、支声复调、斯普林舞的节奏等等特色让乐曲别具一格。和声中出现了 d、e、g、a 四个音组成的和弦，和弦的表象是两个四度音程的叠置，音响非常现代，仔细观察会发现是主属双重持续音与导音上的和弦共同构成的，但这种不协和的实际音响预示了现代和声的某些倾向。

《纪念册的一页》e 小调、采用三段体的结构。呈示段 8 小节，旋律在右手高音区，主要由级进的音程窄小乐思与五度下行的大跳构成。其中五度下行的大跳是最富有特征的音调，带有强烈的梦幻色彩，充满感伤忧郁之情。左手是主持续低音与柱式和弦交替的半分解音型。中段是复乐段，在主调的关系大调上，旋律夹在低音与和弦之间，显示了作者细腻的声部安排。开始的材料来自于呈示段，是呈示段主题的倒影发展，既与前面形成了有效的对比，又取得了材料的统一，旋律突出了级进，上行后最终下行的曲调使音乐更加伤感。乐曲旋律生动感人、和声简洁洗练、结构工整匀称，是一首不可

多得的钢琴小品。精彩的地方还表现在乐句之间的连接处，作者布置了精致的半音进行，加强了乐句之间的连续性，表现了微妙、内在的感情变化。

至于《祖国之歌》则是采用众赞歌的结构，技巧上并没有特别精彩之处，但感情充沛、慷慨激昂，很象诺德拉克的一些作品。后来，般生为之填上了爱国主义的歌词，流传甚广。

第2集《钢琴抒情小品》Op.38完成于1883年，这一年他去了拜罗伊特观看了瓦格纳《帕西法尔》的演出。格里格不是瓦格纳派，他不接受瓦格纳片面的美学体系，不赞成他过度的创作想象，但瓦格纳对他重要影响是毋庸置疑的，比如这一集作品中的半音化倾向就非常明显，以《悲歌》(Elegie, No.6) 为突出的代表。这集作品还包括《摇篮曲》(Berceuse, No.1)、《民谣》(Popular melody, No.2)、《旋律》(Melodie, No.3)、《哈林舞曲》(Halling, No.4)、《挪威舞曲》(Norwegian dance, No.5)、《圆舞曲》(Waltz, No.7)和《卡农》(Kanon, No.8)，共8首作品。

《摇篮曲》的旋律淳朴温馨，和声大胆新颖，曲式灵活精致。音乐整体构思异常巧妙，调性布局别具一格。作品结构为三段体，但中间部分长大，明显分作两个部分，前一个为插入式的，后一个是展开型的。插入部分的主题材料与呈示段主题材料有着微妙的联系，来源于呈示段主题第3小节的三连音部分，将调式变成小调，并且节奏上作了很大的变形，正是这样才使得乐曲的段与段之间是在有机统一的基础上对比。这一部分描绘的或许是摇篮前母亲讲述的紧张、恐怖的神话传说，首先在呈示段调性的同主音g小调上，然后在主音上方小三度b的小调性上模进一次，色彩性极强。小调主音上方的小三度音为关系大调的主音，此处本应进行到♭b大调，但格里格巧妙的利用同主音关系转到♭b小调，使音乐产生动人的效果。这一部分最后结束在♭D大调的不完全终止上，作曲家再次利用同名大小调的关系引入一个♯c（同音异名）上的小和弦，然后进行到了展开部分。展开部分采用呈示段的主题，但更加具有幻想性，这一部分开始是在a小调上的，它的关系大调主和弦与♯c小调主和弦是同中音关系！从这里我们可以看到格里格的音乐已经将大、小调体系的功能关系进一步的拓展，扩大了近关系调的范围。再看和声的配置亦是不同凡响：低声部是g音上的持续音（呈示段的主音）、旋律在a小调上展开、中间的和声层以a音上的大三和弦占统治地位，已经是多调性的音乐了。同主音大小调纵向结合，不可避免的出现了大小三度共存的和弦，如第57小节就出现了a、c、♯c、e的结合。虽然不是作曲家刻意为之，客观上却存在了这一现象，大、小三度共存的和弦无疑对以后的作曲家的和声想象是一个很好的启发。如著名的“巴托克和弦”就是以大、小三度共存而著称。

《民谣》的曲式仍采用格里格小品中最常用的三段体。呈示段与再现段冷峻悲凉，中段明媚悠扬，与两端构成强烈的对比，作曲家利用附点音符的节奏和变化主题音调的引入保持了对比中的统一。低声部的半音化、持续音的使用、利底亚调式的出现等因素使乐曲的个性和民族性更为突出。

《旋律》的乐思在C大调上，简洁明了，发展脉络清晰，音乐行云流水，

给人即兴的印象。强拍上和弦外音形成大七度不协和的音响，并以此为典型的特征，具有挪威音乐的特色。旋律反复时产生微小的变化，深化了乐曲的内涵。第一段到 15 小节处，一小节引子后的两个乐句不对称，后一乐句缩短了 2 小节，使慢速的、长气息的音乐变得紧凑、毫不拖沓，这种缩短乐段是很少在格里格音乐中出现的精彩的例子。中段加强了半音化的写法，并在调性安排上作了对比，走向了 B 大调、a 小调和 E 大调。二、三度的调关系有很强的色彩性。再现段后中段与呈示段缩短的乐句再反复一次，这样主题三次出现，乐曲带有回旋的意味，风俗性很强。

《挪威舞曲》是一首斯普林舞曲。节奏设计特别精彩，三拍子的舞蹈中，作曲家用二拍子的音型与人为重音结合并连续，使节奏有别于寻常的三拍子舞蹈，更加活跃热烈，传神地刻画了挪威舞蹈中快速转圈的舞蹈形象。反常规的重音也与舞蹈的随意性有关，主属双重持续音则模拟了伴舞时民间乐器的音响。乐曲不是结束在主音上，而是下行到属音结束，使主要调性暧昧、朦胧，带有挪威民间音乐的典型特征。

《悲歌》一曲感情真挚、内涵深刻。乐曲的各种创作技巧也运用的非常娴熟，尤其是半音化的旋律与和声契合了作品的内容，使音乐富有很强的表现力与感染力。我们隐约能从《悲歌》中感觉到瓦格纳与肖邦音乐的某些因素——突出的半音化写作、深刻的抒情性，但这些因素已被格里格吸收、消化，完全成为了自己的东西。音乐的主题有两种因素，呈极强的对置性对比关系。呈示段与中段之间则是展开性的对比（下方三度变化模进），乐曲发展的层次分明、错落有致。中段主旋律在低声部，是“大提琴”如泣如诉的歌声。右手的节奏性柱式和弦是“弦乐队”的背景，格里格在构思音乐织体时想到的是乐队的效果。他吸收了乐队的织体写法，将之化用到钢琴上，扩大了织体的表现力。和声中由于渗透了半音，许多地方构成非常有特色的音响，甚至可以说是非常“现代”的。比如，第 14、16 等小节中间声部的#f 与 f 同时发响，构成了减八度极其现代的音响，并很好地结合了乐曲忧伤、悲哀的情绪。

《卡农》一曲展示了格里格高超的复调技艺和写作功力，作品为三部曲式，呈示部与完全再现的再现部在 ♭b 旋律小调上，插部型的中部在同主音 ♭B 大调上。呈示部主题在旋律声部出现，用音阶式上行旋律结合四度的下行大跳，在属音上开始并使乐节结束于属音，呈“穹顶”型旋律线使得主题沉稳、内在而又抒情。主题在次中声部作八度卡农模仿。两个声部之间用切分节奏的双音填充。卡农结合了主调音乐的织体，音乐更加丰满。中部织体模式与呈示部相同，但其他音乐要素对比很大，如调转至 ♭B 大调，节奏型呈舞曲的特征等等。仔细分析会发现中部主题仍与呈示部主题有内在的联系。中部主题旋律也是属音始、属音终的“穹顶”形态。也是先作音阶式的上行在再下行跳进，只是这次跳进强调了七度与五度音程。从分析中可以看出格里格精巧的构思加强了呈示部与中部的对立统一的关系，匠心独具。

1886——1888 年格里格完成了两集《抒情小品》——Op. 43 和 OP. 47。

音乐仍旧延续以往的风格特征，没有明显的转变。一般认为第 3 集与稍后的第 5 集是 10 集当中最优秀的。第 3 集包括著名的《蝴蝶》(Butterfly, No.1)、《小鸟》(Little bird,No.4)和《致春天》(To the spring，No.6)，此外，《故乡》(In my native country,No.3)、《孤独的流浪者》(Solitary traveller,No.2)和《喜爱的》(Erotikon,No.5)也非常有表现力。格里格热衷于用反复扩展形式的特点在这一集中更为明显，这往往成为批评家的借口。反复有时的确破坏音乐发展的动力，使结构涣散，但我们应该注意到格里格如何利用巧妙的变化让反复毫不单调，反而趣味盎然的。再就是考虑反复的手段在民间音乐中的地位——民间音乐发展的主要手段就是反复或变化反复，格里格的反复强调了他的音乐中的民间精神。最重要的是格里格作为一个具有抒情诗人气质的浪漫主义音乐家，他陶醉在美好或者是想象中的美好里，他要停留下来更透彻的体会一下所喜欢的东西，这是他不断反复的重要原因。浪漫主义音乐家较为忽视轮廓、布局，强化才是他们的天性，而反复这种最好的强化方式被格里格喜爱就不奇怪了。此外，挪威生活的恬静、平和与慢速度形成了他这种从容不迫的心态。先分析 OP.43：

《蝴蝶》的主题并不强调旋律性，而是一个造型性的主题。由大跳、半音上行与和弦分解三种因素共同组成，描绘蝴蝶飞舞的各种形态，准确而又传神。乐曲没有依靠声乐化的旋律表现内容，否定了传统“旋律”的统治意义。这种写法促进了对音乐本体诸要素的深层思考，提高了除旋律外音乐元素在乐曲中的价值，影响深远。和声的色彩性应用恰到好处，本位与升高的四级音交替在和弦出现，色彩忽明忽暗，暗示了忽远忽进的蝴蝶形象；那不勒斯 6 和弦作中介和弦的转调流畅而又新鲜，不落窠臼。钢琴化织体的安排十分契合音乐形象，清澈轻盈、玲珑剔透。乐曲非常生动、精致，蝴蝶形象的刻画栩栩如生、呼之欲出，这是格里格的创作中运用音响造型非常成功的范例之一，充分展示了他作为钢琴作曲家的魅力。

《孤独的流浪者》中那些模拟民间音乐的下行音调和大七度（减八度）很有特点。“流浪者”的主题形象似乎是来自于舒伯特，但完全是按挪威的方式处理的，五度下行的跳进音调贯穿，在结构上统一了乐曲，并用这空寂、落寞的音调塑造了音乐形象。低声部八度重复主旋律造型性也很鲜明，勾画了形影相吊的情境。

《故乡》的写法是格里格常常采用的合唱式的四声部织体写法，这种织体来自挪威的业余合唱，有二声部对比的复调，有柱式的和弦，音调朴实内在，和声单纯明快。旋律的发展以三度模进为主要手段，旋法上注重突出挪威的民歌特点。关系大、小调的交替很有特色，开始于小调的和弦，乐段收束在大调上。乐句间半音的衔接恰当地融合了音乐，避免了停顿感。中段低声部的平行五度有浓郁的挪威色彩，旋律则采用一个动机变奏、模进、扩大，一气呵成地展开，使得旋律十分富有内在张力与激情。

《小鸟》与《蝴蝶》有相通之处，用中高音区快速的音响造型塑造了小鸟的形象，低声部配合小鸟的啁啾声模仿了大自然的隆隆声，这些音响因素

互相渗透，音乐形象更加丰富，大大增加了描绘的完整性。乐曲没有声乐化的旋律，使用的是纯粹器乐化、钢琴化的音乐语言。这种写作的倾向早已有之，在法国古钢琴乐派的作品中，常常可以发现此类音乐，贝多芬的《第六交响曲》的慢乐章《溪畔情景》也有一段这种描绘鸟叫的音乐，"实际上贝多芬关心的是表现情感，而非描写景物，这在作者的文字说明中已经写清楚了。"[16](P99)但格里格在这里的做法恰恰相反，是景物描写大于情感表现，带有印象主义音乐的风格特征。

《挚爱的》一曲的织体相当复杂，错综交织的声部结合含蓄的半音化写作令作品感情洋溢。呈示段时分作四层：旋律层、对位旋律层、和声衬托层以及空五度的低音层。织体随音乐的发展作相应的调整，时疏时密，有力地推动了感情的表达。中段的半音模进上行之中包含了格里格特有的激情爆发的因素。织体中增加了带有切分音的和声节奏层，愈发使音乐激动人心。再现段保持了中段的和声节奏层，也保持了激动的情绪，对主题作了动力性的再现。

《致春天》是一首短小但表情丰富的音诗。概括的诗意形象魅力四射、令人倾倒。严谨的音乐形式与内容有机统一，表现的非常自然、贴切。曲中春天散发着挪威独有的清冷怡人的气息——冰雪慢慢融化、小溪叮咚流淌，一派北国春天的气象。乐曲采用了六个#号的#F 大调，这与作品描写自然有关。三段体的呈示段一直在中高音区呈示主题。5 乐句的结构，形成非重复的扩展乐段。如歌的优美旋律在左手声部，伴奏的和弦在右手的高音区，音响清澈。和声与旋律常常出现的二度碰撞、大量增三和弦的扩张音响以及三度关系的色彩性和弦连接，表现了北国春天的躁动与热情——万物即将苏醒，但冬天的寒意尚未褪尽。呈示段开放终止于#C 大调，并使用了独特的"兰迪尼终止式"，显示了格里格对教会圣歌的兴趣。中段音区产生了极大的对比，转移到较低的音区，但使用的是原始素材，用结构分裂的方法将之变形发展，然后慢慢走向明亮的高音区。再现段的旋律移到高音区，情绪豁然开朗。织体分成明晰的三个层次，右手在高音区演奏八度的旋律与中间节奏性的和声层，左手演奏如竖琴般流畅的琶音。这一织体的设计吸收了管弦乐队的写作方式，事实上也取得了乐队般丰富多彩的表现力。乐曲结束前几个非调内和弦的进行，(倒数第 9 小节始，和弦序列是：阻碍到小IV级、降II级、降VII级、降VI级、I 级、加六度的 I 级、属音上方的VI级减三、降VI级大三、I 级）气象万千，有意模糊了调性，突出了和弦色彩的瞬息变幻性与朦胧性，带有强烈的印象主义风格特征。

接下来分析 Op.47，作于 1888 年的第 4 集《抒情小品》（Op.47）包括《即兴圆舞曲》（Valse-Impromptu，No.1）、《纪念册中的一页》（Albumblatt，No.2）、《旋律》（Melodie，No.3）、《哈林舞曲》（Halling，No.4）、《忧郁》（Melancholia，No.5）、《斯普林舞曲》（Springtanz，NO.6）、《悲歌》（Elegie，No.7）七首作品。

《即兴圆舞曲》受到《随想圆舞曲》（Op.37）的影响，但仍个性独具。

乐曲的节奏具有激动人心的力量，不是通常重音在第一拍的样式，而是采用了重音在第二拍的重音对称形式，一小节有两次重音出现，从而使节奏不平衡，（此节奏模式循环既非2/4，也非3/4，而是象交错节拍）音乐更有活力。而大七度（减八度）音的作用比前一集《抒情小品》中的《孤独的流浪者》大多了，它的运用使得音乐极为粗砺、带有不调和的棱角，这是格里格音乐风格中非常突出的因素。音乐旋律在 e 旋律小调上，带有粗犷即兴的性格，气质相当独特。从下属和弦开始的和声配置非常精美，表情性很强，大七和弦、附加音和弦与减七和弦的特殊用法使音乐色彩十分丰富。中段的主题在低声部，是想要模仿乐队中的大提琴独奏（从“Tempo”处始），这也是格里格特别喜爱的手法之一。中段色彩性的转调处理非常新颖，收到了美妙的艺术效果。

《纪念册中的一页》为三段体结构。呈示段由于阻碍终止带来了扩充，共 20 小节。半音化的写作风格十分明显，呈示段的和声非常不稳定，调性变化也非常频繁，从F大调到a小调，突出了下属上的大七和弦的朦胧音响。然后是两个七和弦的连续，倾向 C 大调，但并没有解决，变化重复后到了 d 小调，最后通过加六度的属七和弦（上方声部四度排列并带有半音性的倚音，色彩性很强）进入 C 大调，随后出现的属和弦又作了变化——去掉了根音，成为七音上的加四度的减和弦，仍是四度排列，但低音用八度加强了降六音，且不作半音下行进行到属音，使得此和弦带有属与下属的（和声调）复合特征。这些变换的调性与动荡不安的和弦预示了中段更为长大和复杂的发展。节奏自由，音响新颖，形式严谨又带有即兴性，七度音在乐曲中占有重要的地位，和声非常个性化，有强烈的格里格的特征。中段的对比程度很大，音乐发展更加不稳定，调式、调性的变化更复杂，调与调之间往往不作过渡，呈色彩性对置的关系，从 g 小、c 小、♭B 大到远关系的 ♭b 小调，调性一直在游移、变化之中，但多是下属方向调，色彩柔和、暗淡。29 小节以后（♭B 大调处），对新调并不进行巩固，乐句终止处又离向其他调，使得调性十分朦胧、模糊，暗合了作品抑郁伤感的情绪。和声上半音化倚音的大量使用，增加了不协和性，渲染了氛围，这一特点来自于呈示段，因此取得了某种意义上的统一。当然为了作品的统一，中段还裁剪了呈示段主题，作变形发展，但随后如歌的部分显然更强调对比——包括调性、旋律、织体等许多因素的相异。中段与再现段之间有 8 小节的连接，很好地起到了转换过渡的功能。再现段终止于主调F大调，呼应呈示段的属调 C 大调，由于终止式的改变，段落内部也相应地扩充了 4 小节。中段与再现段联合反复一次，乐曲轻柔地结束。

《旋律》用固定节奏音型保持了音乐的统一。扬抑格的主题也自始至终地被固执的保持。歌唱性旋律呈大波状起伏，形象很富于民间风味，内含风景和风俗的因素。a 小调的乐曲用古老的“辟卡蒂三度”（Picardy Third）终止于大的主三和弦上，取得了新鲜的效果。小小七和弦、减小七和弦、属变和弦等不协和和弦在曲中都有出色的表现。

《哈林舞曲》尽最大可能保持了民间舞蹈音乐原汁原味的音响效果，是极为简洁的技巧取得生动艺术感染力的光辉范例。粗犷热烈的旋律仅仅用一个空五度伴奏，它来自于舞蹈时的民间乐器哈定菲尔的声响。格里格对这个空五度作了小心的技术处理——从弱拍开始，重音在第2拍，与旋律的重音交错；用主音上方的增四度音作短倚音装饰音响，这获得了惊人的效果，形成一种粗糙、野性、自由的音响，带来挪威乡村风景中深厚、遥远的感觉。音乐中突然出现在高音区带有强烈重音的对比因素是对哈林舞中舞者突然跃起到空中的动作的表现。

《忧郁》是再现单二曲式。有四小节的引子，引子停在期待解决的属和弦上导出主体部分音乐。呈示段中有固执的、音型化的五度双持续音。音乐在中低音区，用下行音调，不协和的和弦表现了忧伤、郁闷之情。不协和的原因是由和弦外音的插入和倚音和声所造成的。重复时的织体作了变化，将这些音分解弹奏，但都保持着，前面出现的音与后面的依次叠加，形成朦胧、隐晦的声音效果。虽然减弱了不协和的程度，但形成更有控制、更为细腻的和声效果。随着音符的增加，和声音响越来越浓密，综合了分解与同时鸣响两者的优点，十分有感染力。这也是巴托克钢琴音乐创作中最富有代表性的手法之一，可以在他的钢琴作品中找到大量的例子，如：《小宇宙》、《献给孩子们》等。第二段把持续音转移到右手声部，左手是半音上行的对比音调。接下来的那不勒斯和弦十分富有表情，将乐曲推向高潮。随后再现了呈示段的乐句。乐曲中句规模扩大，因此将第二段反复一次以求得平衡，终止时并扩充了三小节。

《斯普林舞曲》仍用低音区轰鸣的空五度伴奏，主题简洁明快、节奏性很强，写的是强劲有力的舞蹈。中段转换到小调，增加了歌唱性因素，是描绘节奏较悠扬、轻歌曼舞的场景。而这种强烈的对比来自于同一主题的巧妙变化，展示了作曲家用单一材料塑造不同形象的能力。中段采用小下属与大下属和弦的对置，惟妙惟肖的模拟了民间乐手演奏时的即兴特点。旋律中还原的三音与升高的三音先后出现是要寻找民间音乐中独特的音律产生的效果，模拟那种神韵。象前面提到的朗格莱克琴的四分之一音在钢琴上是无法演奏的，格里格利用半音的模糊性试图体现那种韵味。

《悲歌》同 Op. 38 中的《悲歌》相比更为悲怆、阴郁。格里格将第一段主题安排在左手模拟大提琴的感觉，旋律实际上是被复杂化了半音阶，2/4拍子，强拍的音正好构成半音阶下行。第一拍加重的重音、第二拍的附点音符很好的烘托了悲怆的情绪。第二段主题在高声部，二度上行模进展开。中间声部贯穿了半音下行的“叹息”音调。和声上强调大七度（减八度）的音响效果并半音化连接，将愤懑、忧伤、抗争等许多复杂矛盾的感情推向高潮。短小的连接后，音乐再现了第一主题。终止前属音上是下属和弦（复合功能），所应出现的属和声始终没有出现，模糊了调性，非常有意味。乐曲半音渗透到各个声部的写法，令乐曲风格上统一、完美。

1891 年格里格写了第五集《抒情小品》（Op. 54），包括《牧童》

（Shepherd's Boy，No. 1）、《挪威农民进行曲》（Norwegian March，Gangar，No. 2）、《矮神进行曲》（March of the Dwarfs，No. 3）、《夜曲》（Notturno，No. 4）、《谐谑曲》（Scherzo，No. 5）和《钟声》（Bell Ringing，No. 6）六首作品。写出后不久，指挥家塞德尔（A. Seidl，1850——1898）将其中三首配成管弦乐曲并在美国演出，格里格对总谱不满意，于是另行配器，并增加了一首作品，这四首是：《牧童》、《挪威农民进行曲》、《矮神进行曲》和《夜曲》。

《牧童》的开始是即兴式的牧笛音调，自由宽广，调式带有挪威民间小调的特征——四级音升高，增二度的曼妙效果把听者吸引到了挪威绵延的群山。与之对应的半音阶，强调色彩性的对置，情绪忧郁、悲愁，可感到瓦格纳的“特里斯坦”色彩，并带有“印象主义”因素。再现段开始前的一部分音乐独具魅力，持续音上频繁进行着和弦的交替，♭B 大调、♭e 小调、♭C 大调、♭A 大调、♯f 小调、D 大调三和弦，这纯粹色彩性和弦的运用完全是“印象主义”的风格，这样表现出了感觉比情感突出的印象主义的因素。展现了挪威大自然独特的色调，是一幅带有幻想性质而又略带愁郁的山野画卷。

《挪威农民进行曲》实际上是“干加尔”（Gangar）行列舞曲。写作这首乐曲时的格里格已越来越深入的研究民间音乐，力求忠实可靠地把民间音乐的精神体现在自己的创作中。格里格并不美化、粉饰民间曲调，或只作形式的模仿，而是尽可能深入民间音乐的精髓部分，表达其中最本质的、有棱角的东西。在这首曲子中已经可以强烈地感觉到这种新的倾向。音乐自然音的进行似乎是与前一首《牧童》半音化的风格对照。轻快的切分音与凌厉的和声配合，描绘了粗犷的乡村节日画面。音乐还通过变奏和渐强等手法体现舞蹈行列渐渐临近的景象。

《矮神进行曲》形象鲜明、节奏强烈，音乐紧张而又富有活力，并且带有狡黠的诙谐意味。表现手段上有很多动人之处，如持续的五度固定音型上的和弦变换与半音下行的旋律构成色彩性的刺激的不协和音响（在第 25 小节处形成三个半音叠置的极端粗砺的音响，带有强烈的现代和声的意味）；根音相距三全音的和弦连接，对比性极强；二度、七度的碰撞则形成激烈的音响。这些大胆而新颖的技巧对以后的作曲家有深刻的影响，尤其是使用根音相距三全音的和弦对置，突出三全音的不协和性，表现了格里格对三全音的兴趣，并影响了《谐谑曲》（No. 5）中三全音的应用。乐曲的中段转入大调。淳朴的的民间风味的曲调柔和、清澈而又透明。七和弦、九和弦的独立使用、色彩性和弦的对照则为乐曲蒙上了神秘的气息。中段与激烈的呈示段形成反差强大的对比。

《夜曲》很容易让人想到肖邦的“夜曲”体裁——精巧装饰的如歌旋律，浪漫抒情的琶音。格里格的确受此影响，但他在作品中很好的保持了自己的个性与特点，在浪漫气息的底蕴上突出了某些印象主义的写作技巧。绘声绘色的意境，气质高雅而忧郁，非常静观的美很象他《钢琴协奏曲》的柔板乐章。如歌的旋律轻轻漂浮，气息悠长而又自由，具有迷人的魅力。切分的和

弦塑造了夜晚安谧的音响背景，和弦色彩性的连接意境隽永、朦胧，强调了和弦转换的微妙色调变化，突出了高叠置、减大七、变音等和弦轻柔的不协和性，烘托了气氛。然后震音和颤音两次模仿夜莺的啼叫。中段轻柔、断续的琶音仿佛微风阵阵，大九和弦和半音关系的和声有很强的描绘性，似林中神秘的簌簌声响。吴式锴先生在分析这首作品的和声特点时曾谈道“和弦的多音叠置（重属 9 和弦及属低音与Ⅱ级 9 和弦的重叠——属 13 和弦的表象）使两和弦间除根音以外的大量和弦音相互沟通，和弦各自的原本功能失去明朗性，其进行自然也就谈不上功能的鲜明对比、转化与发展，而是从整体上给音乐罩上朦胧的色调，表现出一种奇特的意境”[17](P19)乐曲最后慢慢地消失在朦胧、幽静的氛围之中。

《诙谐曲》的创作受到福列的影响，非常有生气，但更多的是优美。乐曲为 e 小调，展开型的三部曲式很好地发展了主题。呈示部首段主题音调在下方声部，为正常的节奏，上方则用源于主题的分解和弦三连音与之对应，奠定了诙谐的基调，强拍的半音倚音加强了这种味道。中段的转调十分大胆，调性变化很快，从 c、f 的调域到 ♭e、♭a 的调域再回到 e 小调。离调所需的属和弦一直没有出现。新调域的主音是对置出现的，而且从纵向到横向都突出了三全音的独特音响，因此音乐的调性游移、十分不明确，诙谐的气氛非常突出。再现段织体作了调整，旋律在高声部，左手增加了固定音型——主属空五度音程，上方属音加了辅助音的进行，音乐更有节奏感，情绪也更强烈。小尾声中突然将节拍改变（3/4 改成 2/4），剪裁的主题音调在左右手声部相互追逐，乐曲骤然变得更加紧张、活跃，极大增强了戏谑性。中部的主题巧妙地在同主音大调上采用了呈示部主题的音值扩大，原来的材料在音值上扩大了一倍，音乐表现出了完全不同的情绪，顿时变得平静安稳、抒情如歌了，这充分展示了格里格高超的主题变形技巧。再现部则是完全再现了呈示部，呼应了乐曲的开头。

《钟声》是作者的印象主义宣言，摒弃了主观感情色彩，用和声音程描摹钟的鸣响效果。第一段（准确地描述应该是乐节群，因为音乐内部的结构以乐节为单位，重复、模进，模糊了半终止，难以划分乐句）是在 c 自然大调开始，却结束在 G 利底亚调式上。左手部分是相距四度的两个五度双音，四分音符、规整的节奏；右手部分是五度双音的连续四度下行跳进，四分音符、连续的切分节奏。上下两层的音程是倒影的关系，节奏上相互补充。第二部分（仍旧不是常规的乐段，但规模超过了乐段，长达 36 小节，以乐节为基础）沿用呈示部分的织体在 G 利底亚调式上开始，右手音调改成三度小跳上行。4 小节以后，右手部分通过半音变化成为 G 密克索利底亚调式，持续 4 小节。整体又在上三度模进一次。音乐进入另一个层次上，节奏更为密集、力度渐渐增强，成为高潮区。此阶段左手依旧持续前面的音型，右手则综合了上行和下行的音调呈先上后下的波浪状。调式上也保持有规律的变化，每 4 小节利用半音变化一次，交替在 G 利底亚调式与 D 利底亚调式上。乐曲在 fff 处到达高潮，随后音乐变慢，右手的双音经过连续三度下行停在

♭b 为根音的五度上，与左手的持续音型构成许多经过性的双调性关系，通过它最终进入 G 爱奥尼亚调式。这部分音乐由于大胆使用调式、调性的对置乃至复合，使得音乐色彩斑斓错落、明暗有致，恰如其分地模拟了钟声的音效，充满了印象主义特征。第三部分变化再现第一部分，右手音型提高了八度，深化了主题，呼应了开头。内部扩充引入了四个色彩和弦，短暂离向了 e 小调，这是乐曲第一次使用完整的三和弦，在中低音区的丰满的和声效果暗示了泛音丰富的钟声音响。乐曲音响造型得当、准确，音乐几乎全用五度双音组成，左右手配合，汇聚成多彩的和声音效，生动模拟了钟声的空旷、悠远，是一首优秀的印象主义风格的钢琴小品。

第 6 集《抒情小品》(Op. 57) 也是完成于 1891 年，有《往日》(Vanished days, No. 1)、《加德》(Gade, No. 2)、《幻想》(Illusion, No. 3)、《秘密》(Secret, No. 4)、《她在跳舞》(She dances, No. 5)、《思乡》(Homesickness, No. 6) 六首作品。这一集表现出了更多新颖的特点。

《往日》，d 小调，3/4 拍子，三部曲式。带有新古典主义音乐的创作特征，模拟从前的音乐风格，结合了许多现代的创作技巧。动荡不安的旋律以大跳为特征，其中七度下行的大跳最引人注目，它集中反映了作曲家的"往日"生活，浓缩了种种复杂的体验。和声上则大量使用不协和和弦，以七和弦为主，内声部伴以微妙的半音进行，深化了音乐形象。节奏上更强调了三连音与附点音符的不稳定性。展开型的中部，音乐发展愈发激烈，调式、调性频繁变换，和声更加复杂。直至再现部音乐也没有稳定下来，最后结束在思索、叹息的氛围之中。总之，作曲家调动了诸多音乐手段共同表现了往日生活的严峻和艰辛以及痛苦的挣扎与奋斗。

《加德》描绘了格里格的丹麦导师的肖像，展示了加德柔和、热心的形象。结构上均衡、匀称，风格上也故意模仿加德的典雅、细腻。但作品的微妙的半音和声，缜密的自由卡农早已超越了加德，展现了格里格深厚的创作技巧和卓越的艺术概括力。卡农的使用或许是格里格想起了三十年前随加德学习的情景。

《幻想》和《秘密》显示了格里格创作上的一些重大转变，由注重对自然景观、风俗场面的描绘转向对内心世界、幻想世界的表达。作曲家开始对象征、神秘、非理性的东西的表现作深入的探索。《幻想》用朦胧、飘忽的和声表现了梦幻、冥想的意境。乐曲为三段体，呈示段在 a 小调，但调性变化频繁，和声配置复杂，不似通常的呈示型写法。开始处是引子式的长音 (a 小调的中音)，延留至下一小节，与属和弦形成增三和弦的扩张、晦涩的音响。属和弦随后加了 7 音，阻碍进行到 6 级上的大三和弦。这一小节下行模进两次，分别阻碍进入 d 小调、b 小调，然后通过重属导七 (降三音) 和弦半终止于属和弦。第 2 句将旋律转移到中声部，和声进行变奏，是带有延留音的连续平行 6 和弦。通过弗里几亚进行，最终收束于 a 小调主和弦。8 小节的呈示段经历了 5 个调 (第 2 句渗透了同主音大调)，这在当时是极有创新意识的。调式的变换使音乐色彩明暗有致，恰当地传达了作曲家意欲表现

的内容。当然，和声的巧妙配置在作品中的作用也非常重要，延留音的连续使用在强拍上形成不协和的音响更增加了音乐的幻想性。中段是展开型的。主题来自呈示段，在不同的调上展开。从 A 大调、E 大调到 G 大调，最后停在 a 小调的属七和弦上。中段强调的大调明亮的色彩，与呈示段形成鲜明的对比。从 27 小节处进入一个 4 小节的连接。连接仍是采用主题材料，半音模进上行。和声部分则半音交错下行，两者呈反向扩张的态势，音响十分富有棱角，极度半音化的音乐语言表达了内在而又复杂的心理感受。当连接进行到重属导七（降三音）和弦时引入了再现段。中段与再现段联合反复一次结束了乐曲。

《秘密》用复杂的变音体系、模糊的低音声部与晦涩、暗淡的和弦表现了难以言传、难以捉摸的内容。这些变化一方面来自于作曲家自身的发展，另一方面是瓦格纳的影响。格里格的探索还对斯克里亚宾的创作产生了重要的启示作用。

《她在跳舞》也是神秘、隐晦的，但更优雅，体裁也是生活化的圆舞曲。格里格为之设计的节奏型特点鲜明，是弱拍上的前十六音符，并在后面使用八分休止符，每小节出现两次。这个节奏型几乎贯穿全曲，起到了很好的统一作用。乐曲和弦具有典型的格里格特征，以高叠置和弦为主。调性布局也十分大胆。音乐是舞蹈性的，主要以音响造型来表现主题，旋律甚至都退到次要的位置。这与《蝴蝶》、《钟声》、《小鸟》的写法是如出一辙的。有趣的地方是尾声，达格·舍尔德鲁普—艾贝（Dag Schjelderup—Ebbe）在《格里格的和声研究》一书中称之为“采取倚音方式的 C 大调+B 大调三和弦（b——#d——#f）在踏板持续上的结合。这效果很像理查·施特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》的出名的结尾。”[10](P114)且比理查·施特劳斯的作品诞生早两年。他的结论无疑很有见地，但分析乐谱后，我们可以看到这段音乐是 C 大调与 e 小调的双调式结合。他所说的 B 大调三和弦（b——#d——#f）是横向相隔分散出现的，每个音只是作为倚音出现，而倚音后的和弦是 e 小调主和弦。此声部的调实应作为 e 小调看待，#d、#f 则分别是 e 小调的导音、上主音。

《思乡》表现的依然是内心，但感情倾向明确，内容也鲜明了。乡愁的情绪在呈示段与再现段里出现，e 小调的旋律忧郁动人，用一个缠绵的“思乡”主题连续反复，作微妙的变化，和声配置每次都不相同，巧妙的表现了乡愁的各个侧面。和弦的调式连接意蕴丰厚、内涵深刻。主题发展时下行模进，并结合八度模仿的技巧，交织纠缠的主题恰如其分的表现了乐曲挥之不去、连绵如水的思乡愁绪。中段用同主音大调的新主题作并置性的对比，刻画了幻想中回乡的愉快心情。轻快而富有韵律的脚步、清脆悦耳的铃声将思乡的主题进一步升华，更衬托出乡愁的炽烈、浓郁。

第 7 集《抒情小品》（Op.62）创作于 1894——1895 年，共有《茜尔菲达》（Sylphe, No.1）、《感谢》（Gratitude, No.2）、《法国小夜曲》（French Serenade, NO.3）、《小溪》（Brooklet, No.4）、《幻影》（Phantom, No.5）和《回

乡途中》（Homeward, No. 6）6 首小品。

《茜尔菲达》优雅、精致，织体缜密、和声考究、节奏细腻，塑造了沙龙中女主人的迷人形象。其中离异节拍的手法十分引入注意。音乐是 3/4 拍子，在 25 小节处将跨小节的主题音型连续使用，人为地造成重音的改变，使音乐成为 2/4 拍子。这样就打破了单调的节拍循环，极大地增加了音乐的生气与活力。这种手法是格里格非常喜爱使用的，常常出现在他的作品中。

《感谢》的感情真挚、气质淳朴。呈示段音乐柔和、内在，与小三和弦的大量使用是分不开的。中段自然音阶与半音阶的对比，表现了作曲家感激的情绪。持续地出现在第三拍的属音（八度形式出现），反复七次以后开始半音下行，配以不协和程度越来越高的和弦使音乐的紧张度不断增强，刻画了感激的内心情愫。

《法国小夜曲》是一首令人陶醉的沙龙小品，用古二段体写成，第一段终止于E 大调，第二段收束于 A 大调。伴奏采用了吉他音乐的常用音型，乐曲风格典雅、精致，模仿法兰西音乐的韵味，表现了轻柔、细腻、委婉的上流社会的气质。

《小溪》是这一集中最著名的一首，带有印象主义因素的音响造型生动准确，和声变化频繁。固执的节奏，棱角鲜明的和声说明了小溪的性格气质，不是一般平缓、安静的小溪，而是挪威陡峭山涧中奔流跳跃的溪流。非常有趣的是不协和的和弦被精心处理，丝毫的不刺耳，音响是清澈、悦耳的。手法包括和弦的排列、音区的设计、音型的选择与和弦前后关系安排。比如：中段迅速变化的和弦在中高音区，用混合排列法，强拍上尽可能是协和的音程关系，采用快速颤动的音型，即使不协和的音响也很快的流动，因此，整体和声效果是透明、清澈的。这儿可以清楚的看到格里格是如何巧妙处理不协和和弦，使之与其它音乐要素默契配合的。中段音乐的展开性十分明显，调性布局十分有特点：b 小调、C 大调、d 小调、^{b}E 大调，按照二度关系并置，明显摆脱了功能性调性布局的影响。音乐几乎每两小节转换一个调，“调性变化频繁，调关系也很远，甚至发展到调性不明的程度。”[18](P114)这带有鲜明的后浪漫主义音乐的写作特征。《小溪》最突出的还是对通常旋律（声乐化的、如歌的旋律）的消解，《小溪》自始至终没有长气息的曲调，高声部的音调是短促的、音型化的、片断性的、非声乐化的。这是反浪漫主义的，与印象主义所追求的旋律风格不谋而合了。因为印象主义“寻找一种支离破碎的、片断性的乐句组织，然后将其精雕细刻的镶嵌拼拢，组织成花纹性的图案性的组织结构。”[19](P279)

《幻影》是印象主义风格的，基本乐句在各个调上游移，固执地出现，结合其下的半音传达了幻影的性格。音乐中大七度等因素带有格里格的个人特征，音乐要素的整体上向着动荡、不稳定发展，作品带有“音画”的性质。

《回乡途中》与《幻影》不同，是带有强烈民族性的浪漫主义风格。刻画了游子返回魂牵梦系的家乡途中感受到的兴奋与喜悦之情。乐曲呈示段中的主题陈述完后即开始了激烈的展开，伴奏的切分音型悸动、活跃，是回乡

者跳跃的步伐，欢快的音调在不同调上发展（三度关系的调性对置，色彩性极强），并与节奏性的和弦交替，生动的表现了回乡者激动、快乐的心情。中段富有歌唱性，略带忧郁，仿佛是内心的沉思。在 e 小调的旋律中，作曲家巧妙地利用了升高与还原的导音，从而形成同主音上的调式对比——和声小调与带有升高六级音的自然小调，为音乐带来特殊的味道。再现段后乐曲结束在高昂激动的气氛之中。

第 8 集《抒情小品》(Op.65) 完成于 1895——1897 年间，这一集似乎在自觉疏离上一集的纤细与晦涩，重回质朴、单纯的风格。《青春岁月》(From early years, No.1)、《农夫之歌》(Peasant Song, No.2)、《忧郁》(Melancholy, No.3)、《沙龙》(Salon, No.4)、《叙事曲风格》(Ballad, No.5)、《特罗尔德豪根的婚礼日》(Wedding-day at Troldhaugen, No.6) 六首小品组成了这一曲集。

《青春岁月》、《农夫之歌》、《忧郁》与《叙事曲风格》等作品都非常清新、朴实，能令人感到格里格作品的个性与民族特色。《青春岁月》是《往日》(Op. 57, No. 1)的回顾，音乐开始带有沉思、回忆的情绪，在带有增四度的小调上，和弦的半音变化产生微妙的色彩对比，向关系大调的离调以及那不勒斯和弦的运用进一步深化乐曲的情绪，到低声部出现连续切分的二全音上行时，音乐开始变得紧张激动，主题用三个八度加厚，和弦也更丰满。到了“托卡塔”式的片段，音乐更加躁动不安了，仿佛青春时期的种种冲动、挣扎、探询都浮现眼前。连接部分仍旧强调和弦的半音变化，形成明暗的对照。减七和弦后音乐暂时停在 d 小调的六级音 ♭b 上。中部在同主音带增四度大调上，是一阕欢快的斯普林舞。附点音符占据了前半部，三连音则统治后半部的节奏，连续的附点与三连音这种动荡的节奏配合跳跃的音调等音乐要素追忆了年轻时欢乐甚至是狂放的舞蹈场景。再现部把连接部分扩充，形成较长的尾声。音乐在疑问的音调（e-f-d-a）后，悲伤、黯淡地结束。

《叙事曲风格》带有挪威式的荒凉氛围，使人联想到北欧古老的恐怖传说。四部和声式的织体，通过声部增加渐渐变的复杂，中段引入短小的模仿动机，在 c 多利亚调式上。然后离调到和声大调，中间声部渗透了神秘的半音进行。和弦的调式进行结合了半音手法，与音乐的内容协调一致。

《农夫之歌》采用四声部合唱式的织体，再现二段体的歌谣曲式。单纯的旋律，进行的方式与著名的《索尔维格之歌》极为相似，拱形的大波浪由三和弦的分解组成，具有典型的挪威民歌特色。旋律的发展依靠民间音乐中常见的小的装饰性变奏，也是格里格喜爱的手法。半音和声的斑斓色调与淳朴的旋律对比，深化了旋律的和声内涵。和声语汇的逐渐丰富还有效避免了旋律反复时可能带来的单调。

《沙龙》开始于九和弦的分解，直至 15 小节才出现真正的旋律（A 大调）。然后，转至半音关系的 ♭A 大调，主题在 8/6 与 4/3 拍子间交替，轻柔、优雅。织体、调性不断的呈块状交替描绘了沙龙中各色的人们，这种调性的转换方式非常有超前性。

《特罗尔德豪根的婚礼日》是格里格最著名的抒情小品之一，也是《抒情小品》中规模最大、结构最长的作品之一。它是作曲家为自己与尼娜(Nina)的婚礼庆典所创作的乐曲。乐曲为再现复三部曲式，结构紧凑严密，发展十分注意层次性与逻辑性，却丝毫没有阻碍感情汪洋恣肆地挥洒。从此曲可以看到作者恰当把握音乐形式与内容的功力。乐曲的旋律淳朴、欢快，进行非常有特点：抑扬格的主题开始于音乐主要调性 D 大调主和弦的分解，一小节后，马上进入六级音的同音反复上，使旋律带有了关系小调的柔和色彩，随后，这一乐句的后两小节迅速转入属调使色彩明亮了起来。短短的四小节内，调的色彩作出了两次变化，音乐因此变得异常活跃、生动。下一乐句在上方四度（下属调）模进，色彩又为之一新，并自然地回到原调收束。呈示部的节奏热烈、跳跃，左手持续了一个由五度音程构成的节奏型，表现婚礼队伍的行进。节奏型的贯穿对烘托热烈的气氛、塑造生动的音乐形象及统一乐曲的结构都起到了重要的作用。和弦的安排清新、干净，配合了旋律的和声内涵，多使用三度、二度的和弦连接，回避和声的强功能性，抹掉和弦的棱角，使和声呈现柔和、舒缓的意境，恰当地体现了乐曲所要表现的甜蜜、幸福的感情。呈示部中段先引用原来的主题在 C 大调、♭E 大调模进展开，随后出现了新的主题，是“托卡塔”(Toccata)式带有打击乐性质的段落，激动而又热烈，上行的简短音调不断向上模进，音乐一步步走向高潮。中部本身也是再现三部性的结构，但突出了并置性的对比。旋律、调性、和声、织体都与呈示部作出了很大的对比。如旋律进行以级进为主；调性是呈示部调的下属调；和声上使用主属双重持续音、和弦更加单纯；织体成为模仿复调的形式，表现了一唱一和的亲密场景。音乐的情绪同样骤然一变，强调歌唱性，表现了温馨柔和的一面。中部的中段展开了呈示段的主题，但调性走向上三度 B 大调，色彩性的调性对置增加了乐曲的朦胧性与幻想性。再现部完整再现呈示部，乐曲最后有一个来自主题材料的尾声（Coda），持续音上主和弦与下属和弦结合产生了钟声的效果，渐弱地结束，仿佛婚礼队伍的远去。整体地看这首作品，它的内容与形式是如此地完美统一，诗意地表现了挪威风俗生活的场面，格调乐观、健康，充分体现了作曲家对生活的热爱之情，很能说明格里格身上的现实主义精神，是不可多得的艺术珍品。

第 9 集《抒情小品》(Op. 68)创作于 1898 年，由《水手之歌》(Sailor's Song, No. 1)、《祖母的小步舞曲》(Grandmother's Minuet, No. 2)、《伊人身畔》(At your feet, No. 3)、《高山暮色》(Evening in the Mountains, No. 4)、《在摇篮旁》(At the Cradle, No. 5)和《忧郁的圆舞曲》(Valse melancholique, No. 6)六首小品组成。

《水手之歌》是格里格依据挪威业余合唱团的风格创作的的颂歌之一，节奏铿锵、充满豪迈的气概。在这里他加进了不少自己的东西，如三度关系的模进、三度关系的和弦连接、平行七和弦（21 小节）、复合功能的和弦（22 小节下属与属功能的纵向重叠）等等技巧，尤其是和弦的调式进行与大大七和弦的使用为音乐增添了独特的魅力。

《祖母的小步舞曲》描绘了童心未泯的老祖母跳小步舞的情景，充满生趣。九和弦的不协和音响与以后的八分音符的断音表现了老祖母跌跌撞撞的舞步，形象生动。音型的选择和织体的写作与《培尔·金特》配乐中的《阿尼特拉舞曲》十分相似。

《伊人身畔》是一首感情丰富的真挚之作，带有舒曼的痕迹。三部曲式，展开性的中部主题在多个调上模进，从F大、a小、C大、e小到D大，然后是七和弦的连续后，回到F大、A大。紧接出现的♭D大调与主要典型D大调是半音关系。二、三度的调性布局，有强烈的色彩对比。大量使用不协和和弦，并且应用、连接得十分富有表情，如第4小节中升五音的属变和弦，音响独特，23小节中属6和弦到降Ⅲ级的三四和弦再到二级的七和弦，色彩绚丽、意蕴丰厚，充分展示了格里格的和声天才。

《高山暮色》安谧、宁静，是带有印象主义的风景画卷。乐曲通过对短小主题的重复、模进、展开、变化，构成精致的段落结构，展示了作曲家使用单一主题发展乐曲的高超技艺。结构内部可分作四个层次。前8小节为引子。随后是长达38小节的没有伴奏的孤零零的旋律，这是主题的呈示，它模仿了一支牧笛在孤寂的群山中悠悠作响，意蕴丰厚，内涵深刻，概括了许多矛盾复杂的情感，充分展示了格里格的旋律创作才能。随即加入了和声层、持续音声部与衬托的副旋律声部，对前一部分作了变化的复奏，伴奏声部的进入进一步深化了主题、加强了表现力，和声上用微妙的半音变化形成了色彩的朦胧性，调式上是格里格爱用的带增四度的小调。72小节至78小节这一部分结束，旋律上是还原的七级音，强调了自然小调的性质，但次中声部的副旋律在旋律小调上，带有双调式的特征。79小节处开始在主属持续音上又叠加了一个五度，形成了真正双重功能持续，6小节的尾声采用主题材料，和弦进行上回避了属到主的形式，而是用大的下属和弦到主和弦的变格补充终止式，强调了调式特点，收到了别致的效果。

《在摇篮旁》一曲温柔亲切，洋溢着慈爱之情。旋律进行平稳、安静，节奏舒缓、荡漾。中段先下后上的小波浪音调贯穿，形象地模拟了摇篮的晃动。其中23小节至28小节属9和弦的平行引人注目，对不协和和弦不解决，而是进行到新的不协和和弦上。这种做法足以证明格里格已经摆脱了传统和声中对不协和和弦的处理方式，暗示了印象主义的和声特点。再现段的织体上作了调整，并综合了中段的素材，音乐结束在柔和的气氛之中。

《忧郁的圆舞曲》中展示了丰富的技巧，尤其是变音和声的体系非常复杂，但恰当地结合了内容，收到了好的效果。音乐的主题隐藏在内声部，它的精髓是一个二度下行、先长后短“忧郁”的动机，格里格将之贯穿于全曲，起到了统一的良好作用。二度下行动机的第一个音（长倚音）是作为和弦外音出现的，与和弦结合构成非常态的和声音响，产生了动人的效果。

1901年格里格写就了第10集《抒情小品》(Op.71)，有《从前有一次》(Once upon a Time, No.1)、《夏夜》(Summer's Eve, No.2)、《小精灵》(Puck, No.3)、《森林的寂静》(Peace of the Woods, No.4)、《哈林舞曲》

(Halling, No. 5)、《过去了》(Gone, No. 6)和《回忆》(Remembrances, No. 7)七首作品。这是大的系列之中的最后一集。他在 1901 年 8 月 10 日致亨利克森的信中说："曲子称作：抒情小品，第 10，最后一集，到此为止。这不是萦绕不去的思想，不应该再回到这类音乐上来了。"[7](P111)

《从前有一次》用三部曲式完成，呈示部与中部的情绪变化幅度很大，格里格在呈示部前标明了"瑞典民间风格"(Im schwedischen Volkston)，中部前标明了"挪威斯普林舞曲风格"(Im norwegischen Springtanzton)，二者交替的涵义难以破译，但显然与标题的内容有关。呈示部是二段体，展开性型的中句，舒曼式的风格，歌唱性的旋律，精致的四部合唱式的织体。中部由带再现的段落群构成，是非常快速的斯普林舞曲。它的调式、调性的转换频繁（E、B、♭b、f、F、E），带有丰富的色彩，同主音大小和弦的对置加上音区的对比有很强的幻想性，音乐在回到 E 大调的主题时达到高潮。再现部原样再现，但省略了反复。

《夏夜》是一幅静谧优美的钢琴素描，所描绘的那种带有光亮的宁静为挪威夏夜所特有。格里格使用的手法仍然很简练，高叠置和弦、意外进行等等。他对不协和和弦进行了精心排列，带来轻盈、透明的和声效果；小的半音进行为乐曲增添了模糊、朦胧的气氛。

《精灵》是一首技巧高超的华丽小曲，风格承《精灵之舞》、《侏儒进行曲》的特征，但更为圆熟。节奏活跃、形象鲜明，音乐生气勃勃，具有谐谑曲的性质。主题采用极富挪威特征的带增四度的 ♭e 小调，发展避开重复，用模进、剪裁、衍展的手法很好地展开了音乐。左手声部用固定音型，造型性很强。中段是展开性的，展示了格里格高超的发展主题和半音和声的技巧，中段最后转向了半音关系的调性 E 大调，为过渡回 ♭e 小调，插入了 E 大调的低位重同名属音（♭e 小调的属音）引出再现段。这表明了格里格和声概念中的音级功能已经扩展了。

《森林的寂静》为再现三部曲式，B 大调，是印象风格浓郁的作品。调式、调性的对比与和声的色彩性结合突出了作品的描绘性。作品的织体相对复杂，可分作四层，最上面是如歌的安谧旋律，中间有两层分解的和声层，底下是在节拍的弱位置出现的持续低音层。这样的安排大概是意与茂密的森林吻合。中部的描绘性更强，有四小节（27——30）双重的颤音是对风吹林梢的印象风格的表现，其中规律性出现的增四度是对自然噪声惟妙惟肖的模拟。再现部动力性很强，剪裁了主题材料在不同调上出现。尾声中的和弦更为出神入化，比如 b、d、#f、b 的主和弦上行分解音调，格里格为之配置了 VI、$^{V}/_{VI}$、V_{34}、I 的进行，恰当体现了静寂的意境。属音上的小和弦则使音乐带有利底亚调式的味道，其后全部降半音的属和弦（属和弦的"重同名和弦"）是非常现代的和声用法，预示了和声的某些发展趋向。

《哈林舞曲》借鉴了哈定菲尔演奏的特点，将挪威小提琴的音型移植到钢琴织体中。乐曲带有强烈的重音，节奏非常活跃，持续低音被精心装饰，显露了格里格的艺术风格。左手持续的大跳，效果辉煌，有强烈的艺术感染

力。带重音的九和弦敲击有打击乐的音效，舞蹈性极强的旋律中突然出现的超过八度的大跳带有哈林舞的典型特征。这首乐曲的写作风格较以前的作品更为淳朴，手法也更为单纯。抛弃了复杂的半音化写法、厚重的织体类型，和声也用的稀疏，自然音占据了主要地位。这是格里格晚期作品的一个倾向，应验了"最高的技巧是无技巧"那句经验之谈。这也是作曲家的创作手法、艺术品位上升到更高一个层次的体现，达到了反璞归真的境地。

《过去了》布满着悲哀、沉痛的情绪。与前面的《哈林舞曲》写法正好相反，乐曲被阴郁的半音笼罩，半音下行的旋律、半音化的内声部、半音化的和声。主题伴以四六和弦的平行下行带有格里格手法的鲜明特点。和弦虽是高度半音化，但不象瓦格纳的用法，和弦是按照倾向性解决的，因而调性非常明确。乐曲中的半音主要是经过性的或装饰性的。

《回忆》的主题来自于第一首"抒情小品"——《小抒情曲》，格里格把它变成了带有回忆幻想性质的圆舞曲。有的学者认为"演奏《抒情小品》，不管中间如何选择，只要以《小抒情曲》开始，以《回忆》结束，都能给人结构完整的印象。因为第一首与最后一首在旋律上是如此相似"[6](P31)不仅是相似，后一首乐曲的主题完全是作曲家刻意使用的第一首的主题变形。音乐中和声突出了色彩性，中段调性是对置的半音关系调，前调 ^{b}E 大调是后调 D 大调的那不勒斯调，接着在下三度 ^{b}B 调上模进一次，突然引入降VI级和弦。其后的进行更加复杂，带有后浪漫派音乐的特征，旋律上离调到 A 调（因未出现主和弦，难以判断调式，但主音是明显的）、b 小调，但和声配置与旋律的和声内涵却不一致，正是这种矛盾才使得音乐晦涩、深刻，既有甜蜜的回忆，也有伤感思念，内涵丰富、意境深远。中段与再现段之间的半音经过句巧妙地将复杂的音乐过渡回较单纯的情绪。结束时，原位主和弦延迟一小节出现在尾声的第一小节，旋即进行到主四六和弦，乐曲在主四六和弦的背景下消失，悬而未决的和弦意味深长。音乐较《小抒情曲》更为深刻、含蓄，毕竟《抒情小品》这一体裁的写作要结束了，这是"最后的圆舞曲"了。

综　述

通过对乐曲的分析，可以总结出格里格《抒情小品》的一些主要特点。总的说来，他的《抒情小品》带有强烈的民族风格与个性特征，是浪漫主义时期最具代表性的抒情器乐体裁之一。它们中每一首都有标题，带有"抒情诗"的浓浓味道。《抒情小品》内容丰富，表现方式多样，《抒情小品》的作品风格突出，格调健康。在通往印象主义的道路上，占据着一段重要的里程。它们的写作技巧高超、洗练，往往用简单、淳朴的手法在短小的架构中完整地表达出精彩的、恰如其分的氛围与意象。

结构方面，《抒情小品》多为二段体、三段体或三部曲式。内部结构写作也相当方整，注重对称发展，强调结构的稳定与平衡，很少有大的突破，流露出莱比锡"学院派"的气息。但也有的地方出现了对结构表现力的探索，

如《小抒情曲》、《钟声》的内部结构形成就相当有趣，摆脱了方整的乐句与乐段模式。有的作品用非方整、不平衡的结构表达了动荡的音乐内容，突破了均衡发展的羁绊。

在《抒情小品》创作的调式、调性方面，格里格十分重视调式音阶，不受大小调体系的约束；继承后浪漫派的半音体系，但是并不脱离调性，并将它巧妙地融入民族与个人风格。富有色彩性的调性对置也极有特点，在当时是非常具有创造性的。有的作品中出现了对双调式（性）、多调式（性）的探索，并有出色的表现，极大地拓展了调式、调性的表现力。

和声上强调和声风格的民族性，注重不协和和弦的使用，创造性地继承了半音和声的写作技巧。高叠置和弦、附加音和弦、二度叠置的和声"音簇"乃至大、小三度共存的和弦在作品中也有出色的应用。他对和声的色彩极为敏感，和弦的连接有时以和弦的调式进行为基础或以色彩性为依据，扩展音级功能、实验异调配置和声，开拓了功能体系的表现范围。精于持续音的使用，在持续音上方构筑复杂的和声。平行和弦的大胆应用，收到很好的效果，这包括协和和弦的平行以及不协和和弦的平行。他还利用不协和的和弦外音造成独特的和声音响，丰富了不协和音响的表现力。

旋律上他植根于民族风格，锐意创新，擅用短气息的音调，控制在相对狭窄的音域，表现器乐的歌唱性。喜爱三度关系的模进，突出关系调的色彩。精通旋律的变奏技巧，尤其是装饰变奏，使旋律反复时产生精妙的变化。而有的作品则有意降低旋律在作品表现力中的比重，排斥长气息的、声乐化的旋律，用简短的音调造型。

节奏、节拍方面则注意吸收民间音乐、舞蹈的特征，将之移植到钢琴音乐中来。如"斯普林舞"前长后短的节奏特征被广泛应用于他创作的此类体裁的作品中。他还善于在正常的节拍律动中离异出新的节拍，或直接更改节拍，打破单一的节拍形态，增加节奏意趣。节拍变换的应用极大地增加了音乐的艺术感染力。

在织体创作上，他的《抒情小品》中每一首都是纯粹的钢琴织体，都是适合于钢琴的。他也从管弦乐队、民间乐器中汲取灵感，创造新颖的织体类型，来丰富织体的表现力。复调性的织体虽然不占主流，但《抒情小品》中常有对复调手法的出色应用，或是精彩的对位旋律，或是美妙的模仿，如《加德》、《思乡》等。当然也有个别完全用复调手法写作的作品，如《卡农》。他还精于使用持续音或固定音型，并让其与表现结合，在乐曲中起到重要的作用。

格里格的《抒情小品》不象舒曼的《童年情景》、《狂欢节》等作品集围绕着一个诗意的中心集结，并选择合适的调创建出一个和谐的整体，而是显出了很大的随意性。这表现了作曲家的灵活性与灵感的自由性，但使得一集作品没有必然的内在联系，从而降低了作品集的有机性和整体性。当然，这同每首作品的精致简练、形象鲜明比起来又是那么的微不足道。

《抒情小品》的曲目相对短小，演奏技术上要求不是很高，因此对键盘

的技巧贡献较少，但是要仅把《抒情小品》看作"教学曲目"的话，那就大错特错了。《抒情小品》中仍旧包含了巨大的展示高超演奏技巧的可能性。要想成熟地诠释它们，就是演奏家也需要下很大的功夫。《抒情小品》中的作品存在着艺术价值参差不齐的问题，即使同一时期创作的作品在质量上有时差别也很大。有一个可以解释这一现象的史实是据蒙拉德·约翰生的说法："这主要是由于格里格的健康情况。他的身体完全垮了，患有严重的肺病，终于导致他亡故。"[10](P140)《抒情小品》也有稍嫌纤细的弱点，缺乏史诗性、戏剧性和更为凝重的内涵。但如果考虑格里格的音乐观和美学观就不会苛求这些了。格里格曾经说过体现他追求的一段话："艺术家，象巴赫和贝多芬，都在高处建立了殿堂。而我则想：象易卜生的最后一出戏剧中所表现的那样，为人们造几所住房，在这里他们感到自己的舒适和幸福。"[20](P151)从这段话中我们能感受到他的艺术并不追求史诗性与戏剧性，而是想创造平易的，贴近社会、生活和人民的作品。《抒情小品》的创作就强烈的地体现了这一点。再者，《抒情小品》毕竟不是"奏鸣曲"、"交响乐"，它不是承载凝重内容的体裁。如果把"奏鸣曲" 、"交响乐"等体裁看作是文学中的"论文"体裁的话，"抒情小品"则是"抒情诗"的形式。格里格不用"奏鸣曲"等大型体裁，而采用"抒情小品"这种小型的体裁，是与"抒情小品"具有"抒情诗"的性质分不开的。"抒情诗"较之"论文"更为感性，长于以情动人，更易于被群众接受，而这也正是格里格所追求的。

当然，《抒情小品》也还存在一些技术上的缺点，比如大多数作品在结构上过于方整，往往令乐曲形式上显得呆板，不够生动。曲式上较以前并没有大的突破，过于强调再现型的曲式结构，缺少新意。还有些作品缺乏展开性，只能采用色彩性的对置为音乐增加动力，因此乐曲缺乏内在的张力，个别的作品也有色彩泛滥的印象。有时乐曲的发展过分依赖重复，使音乐流于停滞，这也几乎是浪漫时期作曲家的通病。然而瑕不掩瑜，所有的缺点并不能损耗《抒情小品》的光辉的艺术价值。我们不能"幸灾乐祸地盯着真的或想象中的缺点，而不是衷心注意天才的秘藏。"[21](P247)我想，这也应该是我们研究对待格里格及其作品所应达成的共识。

第三章 从风格的角度看待《抒情小品》

“在风格和形式上我是属于德国浪漫主义的舒曼乐派的，但同时我又尽情吸取了祖国民歌的丰富宝藏，并从挪威人民的心灵，这个迄今未被探讨过的泉源中，力图创造出民族的艺术来。”[22](P5)格里格对自己的评价是谨慎而又稳健的。由于时代与他谦虚品格的局限，他未能谈到自己对未来音乐的贡献，实际上他的许多做法已经很大程度上超出了浪漫主义的音乐美学范畴，预示和启发了后世的音乐创作思维与审美观念。

一、《抒情小品》中的浪漫主义

浪漫主义音乐的发展与钢琴有密切的关系。19 世纪初，各国钢琴制造家对现代钢琴作了进一步的改进，张弦的支架改为铁质，机件变成复式杠杆装置，琴槌用毡包头，琴弦不仅加长，而且交叉排列，键盘音域扩大到 7 个半八度，能演奏出丰满的音响和强烈的力度对比。若加上踏板的使用，音色更加多变，声音可以更加辉煌，也可以更加柔和并缓慢的消失。这种富于幻想的音响，最为符合浪漫主义的音乐理想。所以钢琴被称作“浪漫主义乐器之王”。[23](P615)浪漫主义的音乐大体也是钢琴音乐。

格里格是一位浪漫主义的音乐家，表现在他的主要音乐创作领域是钢琴音乐上。他选择了钢琴，钢琴也选择了他。他从童年至生命终止一直演奏钢琴，带着满腔的热情与独特的灵感为之作曲，格里格本质上就是一位钢琴作曲家。他的《抒情小品》是用钢琴写作的抒情诗、生活日记，是淡雅柔和的风俗画展。他充分利用了钢琴的声音特点，把音乐建立在纯粹的钢琴艺术上，抒情小品的音乐是钢琴化的，从形式到内容都是适于钢琴的，格里格用它歌唱，如《民谣》、《旋律》、《悲歌》、《夜曲》等作品——悠长的旋律、色彩曼妙的和声、精致练达的钢琴织体把作曲家的忧愁、悲苦、思念与回忆等种种思想感情宣泄并升华。

格里格的半音和声，结合了调式与民间音乐等特点，个性鲜明，或是强调力度、或是突出色彩。而调性布局方式摆脱了功能调性布局模式，强调同主音、同音列调式的对比，用二、三度关系的色彩性布局方式带有鲜明的浪漫主义音乐印记。对教会调式的兴趣，热衷“辟卡蒂三度”、“兰迪尼终止”（Landini Cadence）等带有中世纪音乐特征的手法，体现了他追求中世纪情调的美学倾向，这也是浪漫主义的美学特征之一。

浪漫主义的三个基本特点包括“青春的活力、渴望与陶醉”。[21](P7)我们同样可以在《抒情小品》发现上述的特点。格里格是浪漫主义音乐家，但格里格并非完全意义的浪漫主义者。他不象肖邦或舒曼等浪漫主义音乐大师，不象他们带着对无限难以言传的强烈渴望，从现实中逃离出来，投入自然与艺术，与之融合，自己对自己诉说孤独的爱与梦幻。格里格更接近现实，脚

踏在祖国的土地上。他当然也有痛苦与郁闷，有难以排遣的愁绪，有梦幻与渴望，但他并不逃避。挪威民族刚强、坚韧的血液在他的身上流淌，他选择面对。虽然他的身体状况一直不很好，生活经历也相当坎坷，还遭丧女之痛，但他的消极只是暂时的。他有时痛苦的思索，如：《过去了》，有时悲伤的回忆，如：《纪念册的一页》，但很快都过去了，他又跳起热烈欢快的哈林舞。他爱自然，他的《抒情小品》中永不消逝的清冷黯淡就是挪威独特山水给予他的印记。但他有关自然的作品多是对自然的欣赏与静观，如：《高山暮色》、《蝴蝶》、《小溪》、《森林的寂静》。而不是象其他浪漫主义音乐家，融入自然，求得充实与解脱。对于格里格来说，浪漫主义已经不再是毕生追求的理想，而是艺术上的一种专业了。他作为职业的作曲家，对待风格、流派采取占有、挑选的态度，不会被一种风格、流派所束缚，这也是格里格音乐风格之所以交错、多元的一个重要原因。

二、《抒情小品》中的民族主义

"格里格发展并推进了诺德拉克的理想，成为西方音乐中最精深的民族主义者之一。"[25](P206)格里格的《抒情小品》中体现了鲜明的民族主义因素，首先表现在他作品的题材内容与作品体裁上，《抒情小品》中的作品题材多来自于挪威的神话传说，如：《精灵之舞》（Op. 12，No. 4）、《矮神进行曲》（Op. 54，No. 3）等作品；乡间的生活，如：《特罗尔德豪根的婚礼日》（Op. 65，No. 6）、《牧童》（Op. 54，No. 1）、《摇篮曲》（Op. 38，No. 1）等；挪威的自然景色，如：《致春天》（Op. 43，No. 6）、《高山暮色》（Op. 68，No. 4）《夏夜》（Op. 71，No. 2）、《森林的寂静》（Op. 71，No. 2）等；甚至是直接讴歌祖国的乐曲，如：《祖国之歌》（Op. 12，No. 8）。体裁上他大胆地将挪威民间舞曲吸收进了《抒情小品》，并将它们提升到了艺术音乐的高度。如《抒情小品》中的《哈林舞》、《斯普林舞》以及《干加尔舞》等。即使吸收外来的体裁时，也不是盲目模仿，而是将之巧妙的挪威化，如《圆舞曲》。这种对待民族文化与民间音乐的方式是十九世纪民族主义乐派的典型特征。

再者，技术手段上让格里格有别于其他浪漫主义音乐家的重要部分主要是来自于挪威民间音乐的影响。他创造性的吸收了民间音乐的精华，将之化作自己的音乐语汇，丰富了钢琴的色彩与表现力 。如前面分析部分所提到的，格里格将挪威民间乐器朗格莱卡琴的持续音的特点移植到钢琴上，以及在钢琴上模拟哈定菲尔琴的演奏技巧、织体特点，为钢琴的民族化、个性化作出了贡献。格里格《抒情小品》中的旋律带有鲜明的挪威色彩，集中体现着挪威民间音乐的特征，但他从不直接引用民间旋律，而是在把握住民间音乐精神的前提下，独立地进行创作，即使是被冠以《民歌》的作品也不例外。他多采用民间调式，摆脱大小调的束缚，丰富了调式色彩的表现力。他的和声不被教条缚束，大胆创新，别具一格，许多因素来自于民间音乐，如：他作品中频繁出现的大七度、空五度、高叠置和弦以及二度碰撞等现象就来自

于民间音乐。格里格的《抒情小品》中其他的音乐要素也是与民间音乐有内在而深刻的联系的，“挪威民间音乐的许多手法，包括持续低音、交错节拍以及各种调式旋律与和声等，组成了他（格里格）的基本风格特点。”[26](P64)格里格在这一点上较十九世纪其他的民族乐派的音乐家还有所不同，他一方面重视作品内容的民族性；另一方面他对民间音乐本身也有浓厚的兴趣。他更接近二十世纪民族主义音乐家的做法，十分具有超前性。十九世纪的民族主义音乐家象斯美塔那(Bedrich Smetana，1824——1884)、西贝柳斯(Jean Sibelius，1865——1957)乃至俄罗斯“强力集团”(The Mighty Handful)的许多作曲家的作品中更多的是民族性的内容，而对民间音乐本身并没有足够的重视。虽然不能否认他们的音乐本体中存在着民族性的因素，有时还占据着重要的位置，但是作品中对民间音乐自身的固有规律却很少有体现，往往流于形式，十分表面化。（穆索尔斯基做的要好的多，他对民间音乐有深入的了解，并在创作中有鲜明地体现）然而格里格却曾经深入地研究民歌、民间器乐与民族舞蹈。他在处理民间音乐素材上更强调民间音乐自身特有的规律，并形成了自己富有个性的音乐风格。

关于民族主义，保罗·亨利·朗格说：“一种‘民族的’文学或音乐只有在它为世界艺术所贡献出的新的声音和色彩不仅仅是地方色彩而已的情况下，它才具有普遍的价值和重要性……个别作品的世界价值并不是和它们的特殊的民族性成正比例的……当艺术品的内部形式和色彩是民族的，但其内容是普遍性的时候，就发生了溶化为真正世界艺术的过程。”[24](P271)这个观点十分切中要害，指出了民族主义与世界性之间的辨证关系。格里格的《抒情小品》的成功则恰当的体现了这一点，它是民族的，却不仅仅是民族的，还有着普遍的世界意义。他的民族主义为浪漫主义音乐注入了活力与生机，“是影响浪漫派音乐的一股重要力量。”[23](P601)浪漫主义在十九世纪末期已经是疲惫不堪了，勃拉姆斯使之彷徨犹豫，瓦格纳使之走向崩溃。格里格的民族主义气息却令浪漫主义音乐为之一振，有了可供选择的新方向。

三、《抒情小品》中的现实主义

《抒情小品》中蕴涵着丰富的现实主义成分，现实主义是其不可分割的重要部分。浪漫主义发展到后期已经不再是精神上的动力了，社会问题、群众问题等现实问题更迫切地要求关注。

《抒情小品》顺应了时代的潮流，关注现实，贴近生活，摆脱了浪漫主义中主观主义、唯心主义以及泛滥的幻想等成分，带着淳朴的民间色彩与浓郁的乡土气息，随时把社会动态的变化反映在艺术作品之中。从他喧闹欢腾的《哈林舞》、《斯普林舞》，活灵活现的《蝴蝶》、《小鸟》以及描写生活的《特罗尔德豪根的婚礼日》、《在摇篮边》等作品中，我们能够强烈地感受到他对现实的关注以及作品内容中的现实主义。

《抒情小品》中还有一类作品特别值得注意，既是描写鬼怪、侏儒等怪

诞、奇异、甚至丑陋形象的作品，如《侏儒进行曲》、《精灵之舞》、《精灵》等。在古典主义时期，音乐作品中表现的内容较少涉及到这一点，而多是表现优美、崇高或和谐等主题。《抒情小品》中更多了表现怪诞、奇异、甚至丑陋的形象，说明格里格有“按照生活的本来面貌，真实地反映现实生活”[27](P199)的倾向，而“客观真实性、社会批判性”[27](P199)是现实主义的两大特征，说明了格里格身上的现实主义精神。现实主义追求更真实、更全面的反映社会，既然现实社会中不仅有真、善、美，也存在假、恶、丑，那么在艺术作品中也应该客观真实地体现出来。格里格创作了众多这类形象，并对此进行了嘲讽，带有批判现实主义的积极态度。

他的现实主义也体现在作曲技术上，象《抒情小品》中丰富热烈的舞蹈性的节奏，生气勃勃的民间风格的旋律，尖锐、粗砺甚至刺耳的和声，色彩斑斓的调式风格的写作，以及粗犷大胆的经过句等等都鲜明地体现着格里格的现实主义风格。

然而这并不能简单理解成是浪漫主义的对立，而是浪漫主义的新的发展，这种风格扬弃了浪漫主义中的唯心主义和虚假成分，更加贴近社会、贴近生活，对挽救浪漫主义的颓势有着积极健康的作用，也影响了后来许多现实主义音乐家的创作。

四、《抒情小品》中的印象主义

《抒情小品》中的许多作品把钢琴当作了画布，在这一点上，他已经十分接近印象主义音乐家了。虽然还不能把格里格叫做“印象主义音乐家”，但是《抒情小品》中的确有明确的印象主义音乐特点。“印象主义的音乐看来是复杂性、朦胧暧昧和不明确性、色彩性这三种因素的混合物。……这些标准出现在格里格的许多作品中。在导致德彪西的印象主义和现代音乐的和声发展史中，格里格占有重要的地位。”[10](P148)

格里格作品中印象主义技术倾向最为明显的是《抒情小品》的 Op.54 中《夜曲》、《致春天》、《钟声》等作品，其他的象《牧童》、《幻影》、《高山暮色》、《蝴蝶》、《小鸟》、《夏夜》等许多作品也是对色彩作绘画似的排列，描绘了转瞬即逝的感官印象，“他不象其他（浪漫主义）作曲家那样，以抒发内心的激情、忧伤和幻想为主，而是注重客观的描绘。”[28](P70)带有浓郁的印象主义风格。这种时候他的旋律不再是长气息的、感情泛滥的曲线了，他用片段的、音型化的“高声部”勾勒形象，如《小溪》、《蝴蝶》等。他对和声的选择依靠的是“共鸣”，色彩绘画性的因素支配了和弦的结构，而非古典的泛音理论与功能和声教条。增三和弦、平行和弦、九和弦、十一和弦等印象主义的典型和声特点也是格里格的和声特点。其中“平行和弦”是格里格最重要的和声特点之一，这使他“成为音乐手法中最早的印象主义风格的创始者之一。”[29](P33)另外，中古调式、全音阶、持续音等印象主义音乐特点也早已是他熟稔的表现手段。尤其是在《钟声》中达到了很高的高度，这首

作品排斥旋律性的因素，排斥感情的介入，纯粹用音响表现朦胧的感受，是对浪漫主义音乐的反动，带有强烈的印象主义音乐色彩，更雄辩地证明了不仅存于和声方面的格里格音乐中的印象主义风格特征。

格里格不仅在创作技巧上影响了印象主义音乐，也在美学观念上更早地产生了接近印象主义的主张。让我们再次注意格里格的艺术主张："艺术家，象巴赫和贝多芬，都在高处建立了殿堂。而我则想：象易卜生的最后易一出戏剧中所表现的那样，为人们选几所住房，在这里他们感到自己的舒适和幸福。"[20](P151)从这段著名的话中我们可以看出格里格的艺术追求是有意摆脱塑造崇高、宏大与神圣。通过对《抒情小品》的分析，我们也能得到这样的答案。而这也正是后来印象主义音乐家的方向，因为"印象主义反对纪念碑式的庞大"。[30](P106)格里格的艺术观在某些层面上与印象主义的美学追求是相一致的。

五、综 述

为了论述的方便，把《抒情小品》的风格作了分类，而实际上这些风格往往是融和为一体、难以分割的，所选出来作为代表的作品也不过是它们某一方面更突出一点而已，并不能孤立地看待。比如《致春天》的风格特征中既有民族主义、浪漫主义、也有现实主义与印象主义，是数种风格的美妙融合；而象《矮神进行曲》呈示部与再现部的效果非常具有现实主义特点，中部则更强调了民族风格。多种风格交织在一起，形成作品独特的个性风格。从风格分析中，我们可以看到，《抒情小品》的风格是多元、丰富而又深刻的。作曲家对待风格是一种占有与挑选的态度，不为一种风格所束缚。他追求风格，但不耽于风格，并因此形成了他独特的难以模仿的风格特征。这一点非常值得早早就想树立自己风格或过分囿于风格的作曲家仔细研究与借鉴。当然，多元的风格不是简单的风格叠加与拼凑，而是统一于艺术构思、艺术表现，统一于作曲家个性特征的。

《抒情小品》中的许多作品还暗示了一些新的风格，但不够成熟，有时只是片段的、零碎的。因此，这里暂不探讨，将在下一章中有所涉及。

第四章　从历史的角度看待《抒情小品》

一、格里格与《抒情小品》在挪威音乐史中的地位

在格里格之前挪威有几位突出的音乐家，比如林德曼，他收集整理挪威的民歌，是最早的挪威作曲家之一。在他之后是本文前面曾提到的布尔和诺德拉克，稍后是哈夫丹·谢鲁尔夫（Halfdan Kjerulf，1815——1868），以创作艺术歌曲和钢琴音乐而著称。他接受的是同格里格一样的莱比锡音乐教育，也追求音乐中的挪威风格，但由于格里格的出现使他的作品黯然失色。克里斯蒂安·卡波林(Christian Cabollen)也是这一时期有才华的作曲家，他的作品优美、抒情，但民族风格不太鲜明，表现了较多的德奥浪漫主义风格。再晚一点的欧·文特·黑尔姆、爱德华·诺克波特等人的作品也都带有舒曼或门德尔松的痕迹。其他的作曲家象斯文森（Johan Severin Svendsen，1840——1911）则显示了李斯特与瓦格纳的巨大影响，作品的民族风格较少，基本上属于德国浪漫主义一派。较格里格更晚的挪威作曲家中以辛丁(Christian Sinding，1856——1941)最为著名，他擅长无词歌的风格，象《可爱的旋律》、《即兴曲》就是这一风格的例证。虽然今天只有他的小品还为人所知，但比之格里格的同类作品显得缺乏个性和灵感，节奏上也不够丰富。阿加泰·巴凯·格龙达尔（1847——1907）曾师从库劳和李斯特，是一名钢琴家。创作上受了格里格的影响，作品充满诗意，但对民族风格的把握不太准确。[31](P202-211)

格里格以前的挪威作曲家几乎都没能摆脱莱比锡的浪漫主义影响，在追求民族风格上也没有将“挪威风格”从“泛斯堪底那维亚风格”中独立起来。格里格以后的挪威作曲家则或多或少地受到他的影响，但艺术性上没人能与之比肩。格里格以《抒情小品》的创作屹立于挪威乃至世界音乐之林。迄今为止，他仍是挪威音乐史上最伟大的作曲家，挪威民族乐派的奠基人。《抒情小品》也是挪威音乐史上最伟大的钢琴文献。

二、“抒情小品”的体裁源流

“抒情小品”是浪漫主义中后期代表性的器乐体裁之一，取歌德赋予该用语的意义，主要的是指个人的生活体验与想象，但并不仅局限于抒发感情和描述心境。它包含了“舞曲”、“夜曲”、“浪漫曲”、“叙事曲”、“钢琴音画”、“悲歌”、“纪念册的一页”等等体裁内容。它来源于浪漫主义的大潮，受到肖邦、舒曼、瓦格纳、勃拉姆斯、李斯特等浪漫主义大师的影响。更早的源头却可以追溯到巴赫的键盘作品托卡塔（Toccata)、幻想曲（Fantasia）与前奏曲（Prelude）等体裁、法兰西古钢琴乐派库泊兰（Francois Couperin，Le Grand，1668——1733)、拉莫（Ramean，1683——1764)、吕利（Lully，1632——1687）等作曲家的浪漫曲（Romance)、小步舞曲（Minuet）等羽管

键琴小品体裁以及意大利的斯卡拉第（Domenico Scarlatti，1685——1757）的古钢琴“奏鸣曲”。后来，贝多芬的钢琴“小品”（Bagatelle）也很大地影响了格里格“抒情小品”的产生与创作。贝多芬的钢琴小品“在总体音调上，其抒情性较其它风味也更浓。这些特点都预示了浪漫主义钢琴小品的典型特征。”[32](P78)作为浪漫主义时期的作曲家，格里格显然要受到贝多芬“小品”体裁的影响。“抒情小品”与舒伯特的“即兴曲”（Impromptus）、“音乐瞬间”（moments Musicals），肖邦的“夜曲”（Nocturne）、“即兴曲”（Impromptus）、序曲（Preludes），舒曼的“新事曲”（Noveletten），门德尔松的“无词歌”（Songs Without Words），勃拉姆斯的间奏曲（Intermezzi）、随想曲（Capriccios）等都是属于同一范畴，即“特性曲”（Character piece）的体裁。格里格的“抒情小品”朴实、简洁、诗意盎然，以自己的挪威民族特征、充满个性的创作技巧、强烈的印象主义倾向与多元交织的风格区别于其他的钢琴小品体裁。

“抒情小品”这种钢琴音乐体裁影响了后来许多音乐家钢琴小品的创作。如：法国德彪西(Claude Achille Debussy)的钢琴组曲，拉威尔（Maurice Ravel）的小型钢琴体裁；俄国斯克里亚宾（Alexander Niklaievich Skryabin)的“即兴曲”以及钢琴舞曲体裁，里亚多夫(Anatol Konstantinovich Liadov)的“短曲”、“牧歌”；美国麦克道威尔（Edward Alexander MacDowell）的“田园曲”、“音乐速写”，威廉·梅森（William Mason）的“幻想曲”、“谐谑曲”等。由于格里格多次到英国演出，在英国的反响很大，因此对英国的钢琴音乐产生的影响尤为突出，英国戴留斯（Frederick Delius）的钢琴小品，奥利弗·凯恩(Oliver King)的“小曲”，霍尔布拉克德的钢琴“速写” 等体裁都不同程度上受到“抒情小品”体裁的影响。

三、《抒情小品》中蕴涵的某些二十世纪音乐发展倾向

格里格的音乐对印象派音乐的产生有积极的贡献已是不争的事实，不仅如此，格里格的音乐中还蕴涵了某些二十世纪音乐的发展倾向。通过对《抒情小品》的分析研究，主要可以总结如下几点：

首先表现在格里格在形式方面对于小型体裁的热衷与喜爱上，因为作品向小型化的发展是二十世纪音乐发展的一个重要倾向。作品的小型化一方面是由于浪漫主义对于轮廓、结构的忽视，使音乐的确难以驾御大型的体裁；另一方面，也更重要的是，由于人对理性制约、抽象规则以及繁文缛节的摆脱。过分的理性压抑了人的本性，扭曲、异化了人的本来面目，人类向往自由、感性生活的愿望得不到满足。随着文明的进步与人文主义的发展，人们开始有意摆脱、抛却枯燥理性的羁绊与桎梏，向着更自由、更富人性的方向发展，对小型化作品的喜爱就体现了这种精神。小型化的作品无须高度理性的全面控制，扬弃了抽象、呆板的教条与规则；更强调感性的随意挥洒，更长于表现瞬间的感受，更亲切、更贴近生活，也更易于把握和理解。小型的音乐作品不是道貌岸然、高高在上的理性教条，也不是人们必须鼎礼膜拜的

庙宇与殿堂。它就在人们身边，与人们对话，同人们相互交流。格里格的《抒情小品》这种小型体裁就包含了上述的反理性精神，这是作品向小型化发展的过程中的重要现象。当然，反理性的精神不仅仅是体现在小型体裁上，它还表现在作曲家的审美追求、作品内容与作曲技术等许多方面。

再就是某些作品的创作技巧上暗示了二十世纪音乐发展的某些倾向：

旋律方面，浪漫主义时期的音乐家为了更充分地抒发感情，在器乐作品中进一步强调器乐的人声化，如肖邦的“夜曲”、门德尔松的“无词歌”等体裁。格里格的某些作品反时代的大潮，让钢琴成为钢琴，用器乐化的音乐语言写作，是对浪漫主义的反动。他有时排斥了长气息、声乐化的旋律，甚至否定了旋律的统治地位，突出旋律以外音乐要素的表现力，如《小鸟》、《钟声》、《她在跳舞》、《小溪》等作品，暗示了二十世纪旋律发展的某些方向。二十世纪音乐旋律的一大特征即是“不流畅、不声乐化、很少曲线起伏……”[33](P1)古希腊、古罗马以降，经过中世纪、文艺复兴到巴洛克时期，再到古典与浪漫时期，旋律在音乐诸要素中占据了绝对的统治地位，这固然发展繁荣了旋律与旋律技术，但也培养、助长了人们的音乐审美思维惯性，人们无意间忽视了其它音乐手段的美与魅力。格里格有意在某些作品中淡化旋律意义的做法，无疑提醒了人们对其它音乐要素的注意——旋律之外的音乐还有如此广阔的空间。当然，更有意义的不是这种做法的本身，而是指导这样做的音乐审美思维，影响了以后的音乐创作思想。随着历史的前进，终于在以后的音乐发展中，音乐家不再执著于器乐的声乐化旋律乃至旋律本身了。音乐史上出现了对传统旋律彻底否定的音乐，如：威伯恩（Anton Von Webern，1883——1945）的“音色旋律”，瓦列兹（Edgar Varese，1883——1965）的纯打击乐作品《电离》。出现了对结构的否定，如：哈巴（Alois haba，1893——1973）取消了重复，也即否定了音乐的结构。出现了米约（Darius Milhaud，1892——1974）与他的“家具音乐”，否定了音乐的受众。斯托克豪森（Karlheinz Stokhausen，1928——　）“音响与音乐之间的区别已经消逝”[31](P216)的《片刻》则否定了声音与乐音的区别。到约翰·凯奇（John Cage，1912——　）的《4分33秒》，甚至否定了音乐的物质材料——声音，这是对音乐本身的否定，是后现代主义思潮下对艺术本身的思考。音乐、音乐审美观与音乐哲学发生了地覆天翻的变化，艺术跃入了更自由、更灵动的广阔空间。固然格里格对此并没有直接的影响，但在此发展过程中所做的探索与贡献也是不容研究者忽视的。

《抒情小品》在和声方面所做的贡献更为明显、直接和突出，《精灵》、《森林的寂静》等作品中扩展了音级功能，将同中音的和弦视作同一功能。古典和声中认为极远关系调中的和弦被巧妙地引入，既保持了和声的功能性，又强化了和弦的色彩性。普罗科菲耶夫（Sergey Sergeyevich Prokofiev，1891——1953）、肖斯塔科维奇（Dmitri Shostakovich，1906——1975）等近现代作曲家进一步发展了此种用法，带来了广义的音级功能，使功能族扩展，极大地丰富了功能和声的表现力。复合和弦、高叠置和弦、平行进行、

半音化和声以及调式和声等手法表现出了更高程度的不协和性，摈弃了传统“协和”的观念与规则，丰富了不协和音响的表现力。

《抒情小品》中许多作品高度半音化，这包括和声与旋律两个方面。如《牧童》、《夜曲》、《秘密》、《往日》等等作品，向我们显示了出色的半音写作技巧，但又不同于其他浪漫主义时期的作曲家，他的半音化“与格里格喜用的旋律音调或者与调式化特点相结合……又与不协和弦的应用相结合……是他的创造特色所在。”[29](P36)半音化显然不是格里格一个人的贡献，但他在半音化的历史演进当中占据了重要的地位，以他调式化、表情化的半音体系对后世的音乐艺术产生了深远的影响。他的半音化也极大地增加了音乐的不协和性，提高了“不协和”在音乐中的位置。开发钢琴新音响方面，他利用钢琴的打击乐性，在许多作品中结合协和或不协和和弦强化这种特性，这预示了现代钢琴与和声发展的某些倾向，如：《哈林舞曲》（Op.47 与 Op.71），《哈林舞曲》（Op.47）中，左手的五度不具有和声的意义，主要是节奏上的意义，钢琴的伴奏声部充当的是打击乐器角色；旋律中附加的二度音程也是模拟打击乐器的音响，而无和声功能的意义。《哈林舞曲》（Op.71）中的和弦则在保证了和声意义的同时，赋予了和弦打击乐的性质。《特罗尔德豪根的婚礼日》的呈示部持续的伴奏音型有打击乐的效果，也有功能与结构意义。中部有一长段“托卡他”性质的部分，也是在作打击乐式的进行，他用旋律与附加声部产生的碰撞描绘钟声与铃声。《致春天》中旋律与伴奏声部小二度尖锐地碰撞恰当地渲染了作品的基调——带有寒意的北国春天。在《矮神进行曲》中出现了小二度叠置的“音簇”。虽然分析它会发现它只是声部横向发展的“副产品”，但它也的确是作曲家刻意追求的音响。因为这首作品完成于 1891 年，因而比亨利·考韦尔（Henry Cowell，1897——1965）发明出“音簇”（Note Cluster）至少早十年；比查尔斯·艾夫斯（Charles Ives，1874——1954）用音簇手法创作的《康科德奏鸣曲》（1915）早 24 年。普遍认为“考韦尔是首次从理论上提出‘音块’概念并将其用于创作之中的作曲家。”[35](P7)据彼得·斯·汉森（Peter S. Hansen）的说法是考韦尔启发了巴托克对音簇的兴趣。[34](P69)如此看来，格里格的“音簇”应用虽然没有考韦尔的那么理论化、体系化，但在探索“音簇”的更早一些的源头中不应该遗忘格里格的贡献。这些早期有益而又成功的尝试为后来的音乐家提供了重要的经验。

《抒情小品》中和声独特的技巧、半音化以及“音簇”等现象的共同特点是极大地增加了作品中不协和音响的比例。而不协和强度的大幅度提高正是二十世纪音乐发展的一个最重要的倾向。“二十世纪上半叶西方音乐对传统的反叛，最有影响的莫过于 A·勋伯格的‘不协和音的解放’的口号。”[36](P161)在向不协和的发展过程中格里格占有相当重要位置。

调式、调性方面，他探索模糊调性的方法，实验双调式、双调性乃至多调式、多调性的技巧，收到了良好的艺术效果。尽管不够系统，是片段性的、不彻底的，如《钟声》、《高山暮色》、《摇篮曲》等作品的此类手法的使用，

但无疑对二十世纪的作曲家产生了有益的启示作用。调式的使用也动摇了大、小调为主的古典调性体系。复兴了中世纪的调式音乐，成为后世新古典主义者们所谓的“回到巴洛克” 的先声。模糊调性、双调性（式）、多调性（式）的手法放弃了唯一主音的规则，却保留了调性的原则，即“主音的关系和主音的感觉本身”。[37](P32)并将之发展成主音模糊或多主音，为音乐走向“泛调性”（Pantonality）作出了贡献。

这些新颖的探索与实验，有的是对传统的发展，有的是对传统的否定，但无论怎样，都保证了明显的个性与完美的艺术性。诸多革新的音乐创作技巧虽然不够系统，有时只是为了某种特殊效果，整个概念并没有完全成型，但却已是在音乐发展道路上向前迈进了一步。音乐创作技巧的创新是以音乐观念的更新为前提的，而音乐观念的更新是以音乐思维方式的进步为先导的，音乐思维方式的进步则又离不开进步音乐美学观念的指导。尤其值得注意的是，指导技巧创新的音乐美学观念的进步比新颖的创作技巧本身更有价值和意义。这种通过技巧的创新折射出的音乐革新思想与超前的音乐审美观念不仅对二十世纪音乐的发展作出了贡献，而且对二十世纪以后的音乐乃至人类文化的发展都将有未可限量的深远意义。

结　语

——关于格里格对巴托克音乐创作所产生影响的探讨

为了说明问题，先考察一下巴托克的音乐创作的主要来源与特征：

巴托克将欧洲作曲技术的最高成就与匈牙利以及中欧、东欧的民间音乐完美地结合起来。其中欧洲作曲技术的最高成就包括“德彪西的色彩、贝多芬处处存在的形式感、巴赫的对位写法”。[34](P70)巴托克的音乐风格是多元的、复杂的，除了新民族主义之外，还有原始主义、表现主义与新古典主义等许多的风格特征，况且还可分为不同的几个时期，不同的时期也有不同的特征。总结巴托克的音乐创作特点是很不容易，所以，简单的概括性描述难免挂一漏万，不够全面。但总结巴托克的音乐创作特点不是本文的目的，因此这里只对巴托克的音乐创作特点作大体的叙述。

巴托克音乐的创作特征包括如下几个重要的方面：采用调式进行摆脱了大、小调的影响，并采用多调式、多调性丰富调的表现力。使用半音体系，有时甚至走向无调性、泛调性，但从没有背弃调的原则。和声上，解放不协和和弦，充分利用不协和音程的特性增强和声的感染力，“音簇”、七度音程经常出现在他的作品中。“他的和声带有强烈的不协和性质。(His harmony can be bitingly dissonant.)”[38](P513)最有代表性的是非三度叠置的和弦以及按照黄金标界原则结构而成的和弦（包括大小三度并存的“巴托克和弦”)。旋律上，他爱好在狭窄的音域陈述与展开，按照 Joseph Machils 的说法即是：“典型旋律的特征是：象斯特拉文斯基，在狭窄的音域内运动创造一种带有原始力量的效果。(Characteristic is a type of melody that, like Stravinsky's, moves in a narrow range and creates an effect of primitive force.)”[38](P513)巴托克强调曲调风格的民族特征，或以“轴心体系原则”[39](P150)建构奇诡的音调，并长于变奏重复主题。节奏上则善于从民间音乐、舞蹈中汲取灵感，使音乐的节奏带有强烈的民间色彩，或者是按照民族语言设计精巧的节奏，用以摆脱寻常的节奏模式。织体上则偏爱使用持续音、固定音型等手法。

然后尝试从三个角度证明本文的论点：

第一，历史地观察这个问题。我们知道巴托克的音乐有来自德彪西印象主义的色彩成分，而德彪西的色彩深受格里格音乐的影响。因此能看到，巴托克与格里格之间有间接的传承关系，他们的音乐创作上有内在的联络。再就是对待艺术传统的态度上，巴托克认为“艺术中仅有或快或慢的发展。重要的是它是进化，而非革命。(In art there are only fast or slow developments. Essentially it is a matter of evolution, not revolution.)”[38](P513)他否认艺术上存在彻底的革命。因此，可以想见他主观上是十分注重艺术传统的价值的。他创造性地继承，主动去从欧洲专业音乐创作传统中吸收了大量的养分，这其中不能不包括格里格的音乐。

第二，从民族主义、现实主义等风格的角度分析，可以找到他们之间更为直接的影响。重视民族文化、民间音乐是他们的共同特点，他们都曾深入地学习、研究民间音乐的自身规律，并将之应用到专业音乐创作上来。格里格是十九世纪民族主义的代表作曲家之一，巴托克是二十世纪新民族主义的代表性作曲家之一。新民族主义的音乐发展离不开十九世纪民族主义音乐思潮的影响。格里格作品中的现实主义精神更是直接影响到了巴托克的音乐创作。《抒情小品》中丰富热烈的舞蹈性的节奏，生气勃勃的民间风格的旋律，尖锐、粗砺的和声，色彩斑斓的调式风格的写作，以及粗犷的经过句等特点同样也出现在巴托克的音乐创作之中。格里格的粗糙的不协和音响效果和大胆的和声进行等现实主义创作特征预示了后来巴托克的音乐风格特点。巴托克将这种风格继续向前发展，走向了新民族主义、原始主义。

第三，从音乐创作的技术与技术特征方面研究这一问题。分析了格里格代表性的作品——《抒情小品》，总结了其中表现出的格里格的音乐创作特点；又考察了巴托克的音乐渊源与创作特征。通过比较，无论从旋律、调式、调性、和声、还是从节奏与织体等方面，都不难发现，两人之间有许多极为相似或相近的地方，无法否认他们之间创作技术上的联系。

综上所述，巴托克的音乐创作受到格里格的深远影响是无庸置疑的。

参考文献

[1] 汪启璋、顾连理、吴佩华编译,钱仁康校订.外国音乐辞典[Z].上海:上海音乐出版社,1988.

[2] 彭志敏.音乐分析基础教程[M].北京:人民音乐出版社,1997.

[3] 于苏贤.申克音乐分析理论概要[M].北京:人民音乐出版社,1993.

[4] 姚恒璐.二十世纪作曲技法分析[M].上海:上海音乐出版社,2000.

[5] 杨燕迪.二十世纪西方音乐分析理论述评[J].音乐艺术,1996,(2).

[6] [英]什洛特尔著.格里格[M].高群译.石家庄:花山文艺出版社,1999.

[7] 张洪模.格里格[M].石家庄:花山文艺出版社,1998.

[8] 张洪岛.欧洲音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1983.

[9] 朱维之 赵澧.外国文学史(欧美卷)[M].天津:南开大学出版社,1994.

[10] [挪]达格·舍尔德鲁普—艾贝著.格里格的和声研究[M].张洪模译.北京:人民音乐出版社,1982.

[11] 何乾三.西方哲学家 文学家 音乐家论音乐[Z].北京:人民音乐出版社,1983.

[12] 杨民望.世界名曲欣赏[M].上海:上海音乐出版社,1991.

[13] 李如春.浪漫主义时期民族性与个性融合的艺术结晶——格里格《阿尼特拉》舞曲分析研究[J].山东艺术学院院报,2000,(2).

[14] 邹建平.关于李斯特晚期和声语言的创新[J].中国音乐学,1987,(1).

[15] [英]汤普森著.格里格[M].张勇译.北京:外文出版社,1998.

[16] 许勇三.西方交响音乐发展纲要[M].北京:人民音乐出版社,1992.

[17] 吴式锴.和声艺术发展史(四之四)[J].中央音乐学院学报,1997,(4).

[18] 李贞华.音乐分析与创作导论[M].香港:天马图书有限公司,1992.

[19] 赵晓生.钢琴演奏之道(修订本)[[M].上海:世界图书出版公司,1999.

[20] [美]萨姆·摩根斯坦编著.作曲家论音乐[Z].茅于润等译.北京:人民音乐出版社,1986.

[21] H.Th.Finck,Grieg and his music[M], Newyork,1910.

[22] 廖乃雄.他永远凝视着祖国的海湾[M].北京:人民音乐出版社,1982.

[23] [美]唐纳德·杰·格劳特 克劳德·帕利斯卡著.西方音乐史[M].汪启璋 吴佩华 顾连理译.北京:人民音乐出版社,1996.

[24] [美]保罗·亨利·朗格著.十九世纪西方音乐文化史[M].张洪岛译.北京:人民音乐出版社,1982.

[25] [美]帕翠西·法罗斯—哈蒙德著.钢琴艺术三百年[M].冯丹 姚纯青 张凯译.重庆:西南师范大学出版社,1998.

[26] 杨民望.西方音乐史上的几个主要流派[J].音乐艺术,1986,(4).

[27] 张玉能.西方文论思潮[M].武汉:武汉出版社,1999.

[28] 周薇.西方钢琴音乐史简述(四)[J].音乐艺术,1986,(1).

[29] 桑桐.半音化的历史演进(六)[J].音乐艺术,1997,(2).

[30] 范额伦.印象主义[A].西洋音乐的风格与流派[C].北京:人民音乐出版社,1990.

[31] 侯康为 王永振.外国钢琴音乐及演奏[M].东营:石油大学出版社,1999.

[32] 杨汉丹.贝多芬钢琴小品的艺术特色[J].中国音乐学,1999,(2).

[33] 钟子林.西方现代音乐概述[M].北京:人民音乐出版社,1991.

[34] [美]彼得·斯·汉森著.二十世纪音乐概论(下册)[M]. 孟宪福译.北京:人民音乐出版社,1986.

[35] 杨衡展.从考韦尔的钢琴曲看其创作思维的超前性[J].音乐探索,1989,(1).

[36] 姚亚平.西方音乐的观念——西方音乐历史发展中的二元冲突研究[D].北京:中国人民大学出版社,1999.

[37] [奥]鲁道夫·雷蒂著.调性 无调性 泛调性[M]. 郑英烈译.北京:人民音乐出版社,1992.

[38] Joseph Machlis.The Enjoyment of Music(Forth Edition)[M],New york: W·W·Norton & Company,1977.

[39] [匈]艾尔诺·兰德伊著.巴托克的曲式与和声[J]. 肖淑娴译.音乐译丛(第一辑)[C].1979,(1).

主要参考书目

乐 谱：

1. E.Grieg, *Lyric Pieces* [Z]. Op. 12, 38, 43, 47, 54, 57, 62, 65, 68, 71. Edition Peters.
2. E.Grieg. 格里格：抒情曲集[Z]. 台北：光华出版社. Peters 版.

辞典、文集类：

1. 斯科尔斯. 牛津简明音乐词典[Z]. 北京：人民音乐出版社, 1991.
2. 汪启璋、顾连理、吴佩华, 钱仁康校订. 外国音乐辞典[Z]. 上海：上海音乐出版社, 1988.
3. 康讴. 大陆音乐辞典[Z]. 台北：大陆书店, 1981.
4. 《外国音乐表演用语词典》编写组. 外国音乐表演用语词典[Z]. 北京：人民音乐出版社, 1994.
5. 何乾三. 西方哲学家 文学家 音乐家论音乐[Z]. 北京：人民音乐出版社, 1983.
6. 茅于润. 作曲家论音乐[Z]. 北京：人民音乐出版社, 1986.
7. 许勇三. 论巴托克的音乐创作・音乐论丛(第七辑)[C]. 北京：人民音乐出版社, 1986.
8. 人民音乐出版社编辑部. 论曲式与音乐作品分析[C]. 北京：人民音乐出版社, 1993.
9. 人民音乐出版社编辑部 湖北艺术学院作曲系. 巴托克论文书信选(增订版)[C]. 北京：人民音乐出版社, 1985.
10. 人民音乐出版社编辑部. 西洋音乐的风格与流派[C]. 北京：人民音乐出版社 1990.

中文著作：

1. 彭志敏. 音乐分析基础教程[M]. 北京：人民音乐出版社, 1997.
2. 于苏贤. 申克音乐分析理论概要[M]. 北京：人民音乐出版社, 1993.
3. 姚恒璐. 二十世纪作曲技法分析[M]. 上海：上海音乐出版社, 2000.
4. 张洪模. 格里格[M]. 石家庄：花山文艺出版社, 1998.
5. 朱维之 赵澧. 外国文学史(欧美卷)[M]. 天津：南开大学出版社, 1994.
6. 张洪岛. 欧洲音乐史[M]. 北京：人民音乐出版社, 1983.
7. 杨民望. 世界名曲欣赏[M]. 上海：上海音乐出版社, 1991.
8. 许勇三. 西方交响音乐发展纲要[M]. 北京：人民音乐出版社, 1992.
9. 李贞华. 音乐分析与创作导论[M]. 香港：天马图书有限公司, 1992.
10. 赵晓生. 钢琴演奏之道（修订本）[M]. 上海：世界图书出版公司, 1999.
11. 廖乃雄. 他永远凝视着祖国的海湾[M]. 北京：人民音乐出版社, 1982.
12. 张玉能. 西方文论思潮[M]. 武汉：武汉出版社, 1999.

13. 侯康为 王永振. 外国钢琴音乐及演奏[M]. 东营：石油大学出版社, 1999.
14. 钟子林. 西方现代音乐概述[M]. 北京：人民音乐出版社, 1991.
15. 姚亚平. 西方音乐的观念——西方音乐历史发展中的二元冲突研究[D]. 北京：中国人民大学出版社, 1999.
16. 于润洋. 现代西方音乐哲学导论[M]. 长沙：湖南教育出版社, 2000.
17. 杨儒怀. 音乐的分析与创作(上、下册)[M]. 北京：人民音乐出版社, 1995.
18. 谷成志. 音乐句法结构分析[M]. 北京：华乐出版社, 1998.
19. 修海林 罗小平. 音乐美学通论[M]. 上海：上海音乐出版社, 1999.
20. 赵行道. 器乐作曲基础教程[M]. 北京：人民音乐出版社, 1999.
21. 刘志明. 西洋音乐史与风格[M]. 台北：大陆书店, 1981.

译 著：

1. [英]什洛特尔（Brian Schlotel）. 格里格[M]. 高群译 . 石家庄：花山文艺出版社, 1999.
2. [挪]达格・舍尔德鲁普—艾贝（Dag Schjelderup—Ebbe）. 格里格的和声研究[M]. 张洪模译. 北京：人民音乐出版社, 1982.
3. [英]汤普森（Thompson, W）. 格里格[M]. 张勇译. 北京：外文出版社, 1998.
4. [美] 唐纳德・杰・格劳特（Donald Jay Grout） 克劳德・帕利斯卡（Claude V・Palisca）. 西方音乐史[M]. 汪启璋 吴佩华 顾连理译. 北京：人民音乐 出版社, 1996.
5. [美]保罗・亨利・朗格（Paul Henry Lang）. 十九世纪西方音乐文化史[M]. 张洪岛译. 北京：人民音乐出版社, 1982.
6. [美]帕翠茜・法罗斯—哈蒙德（Patricia Fallows-Hammond）. 钢琴艺术三百年[M]. 冯丹 姚纯青 张凯译. 重庆：西南师范大学出版社, 1998.
7. [美]彼得・斯・汉森（Peter S. Hansen）. 二十世纪音乐概论(上、下册)[M]. 孟宪福译. 北京：人民音乐出版社, 1986.
8. [奥]鲁道夫・雷蒂(Rudolph Reti). 调性 无调性 泛调性[M]. 郑英烈译. 北京：人民音乐出版社, 1992.
9. [美]约翰・怀特（John White）. 音乐分析[M]. 张洪模译. 上海：上海文艺出版社, 1981.
10. [德]黑格尔（Georg Wilhelm Friedrich Hegel）. 美学（三卷）[M]. 朱光潜译. 北京：商务印书馆, 1981.
11. [美]苏珊・朗格(Susan Lang). 艺术问题[M]. 滕守尧 朱疆源译. 北京：中国社会科学出版社, 1983.
12. [俄]鲍里斯・阿萨菲耶夫（Б. Асаф ъе в）. 音调论[M]. 张洪模译. 北京：人民音乐出版社, 1995 年第 1 版
13. [法]保罗・朗多尔米（Paul Landormy）. 西方音乐史[M]. 朱少坤 佘熙 王逢麟 周薇译. 北京：人民音乐出版社, 1989.
14. [奥]申克（Heinrich Schenker）. 自由作曲[M]. 陈世宾译. 北京：人民

音乐出版社, 1997.
15. [匈]拉约什·莱斯瑙伊 (Lajos Lesznai). 巴托克传[M]. 顾连理译. 北京: 人民音乐出版社, 1985.
16. [日]属启成. 作曲技法的演进[M]. 陈文甲译. 北京: 人民音乐出版社, 1992.
17. [英]麦克菲逊(Stewart Macpherson). 曲式及其演进[M]. 陈洪 陈小兵 陈鸿铎译. 北京: 人民音乐出版社, 1994.

英文原著:
1. H. Th. Finck. Grieg and his music[M]. New York: 1910.
2. Joseph Machlis. The Enjoyment of Music(Forth Edition)[M]. New York :W・W・Norton & Company, 1977.
3. Bryan R. Simms. Music of The Twentirth Century[M]. London: A Division of Macmillan, Inc. Collier Macmillan Publishers, 1986.
4. Michael Raeburn and Alan Kendall. Heritage of music[M]. New York :Oxford University Press, 1989.

中文论文:
1. 杨燕迪. 二十世纪西方音乐分析理论述评[J]. 音乐艺术, 1996, (2).
2. 李如春. 浪漫主义时期民族性与个性融合的艺术结晶——格里格《阿尼特拉舞曲》分析研究[J]. 山东艺术学院院报, 2000, (2).
3. 邹建平. 关于李斯特晚期和声语言的创新[J]. 中国音乐学, 1987, (1).
4. 吴式锴. 和声艺术发展史(四之四)[J]. 中央音乐学院学报, 1997, (4).
5. 杨民望. 西方音乐史上的几个主要流派[J]. 音乐艺术, 1986, (4).
6. 周薇. 西方钢琴音乐史简述(四)[J]. 音乐艺术, 1986, (1).
7. 桑桐. 半音化的历史演进(五)[J]. 音乐艺术 1997, (1).
8. 杨汉丹. 贝多芬钢琴小品的艺术特色[J]. 中国音乐学, 1999, (2).
9. 桑桐. 半音化的历史演进(六)[J]. 音乐艺术, 1997, (2).
10. 杨衡展. 从考韦尔的钢琴曲看其创作思维的超前性[J]. 音乐探索, 1989, (1).
11. 刘康华. 格里格的半音和声技法及其风格[J]. 中央音乐学院学报, 1987, b (4).
12. 萧冷. 西方现代音乐中的多调性技巧[J]. 音乐艺术, 1999, (3).
13. 于润洋. 歌剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲与终曲的音乐学分析(上、下)[J]. 音乐研究 1993, (1、2).

译 文:
1. [匈]艾尔诺·兰德卫 (Erno Lendvai). 巴托克的曲式与和声[J]. 肖淑娴译. 音乐译丛(第一辑)[C]. 1979, (1).

后 记

论文从选题、查阅资料、开题、撰写、修改到定稿，离不开我的导师侯康为博士，感谢他三年来对我的教育和热情关怀，感谢他在论文工作过程中对我的帮助与悉心指导。

论文的完成也离不开学校、研究生处、音乐系的领导与老师们的栽培与支持，在此一并致以深深的谢意。

还要感谢我的父母与其他家人，在艰涩的条件下仍供我读书。

作者水平有限、又身处僻壤，虽孜孜矻矻、却难免贻笑大方。错误、不足之处，望老师、同行们不吝赐教，斧正为盼。

“悟已往之不谏，知来者之可追。”是为后记。